Theatre

BIBLIOTECA DEL *CAPITAN FRACASSA*

IL LIBRO DELLE CONFESSIONI

RACCOLTE

DA

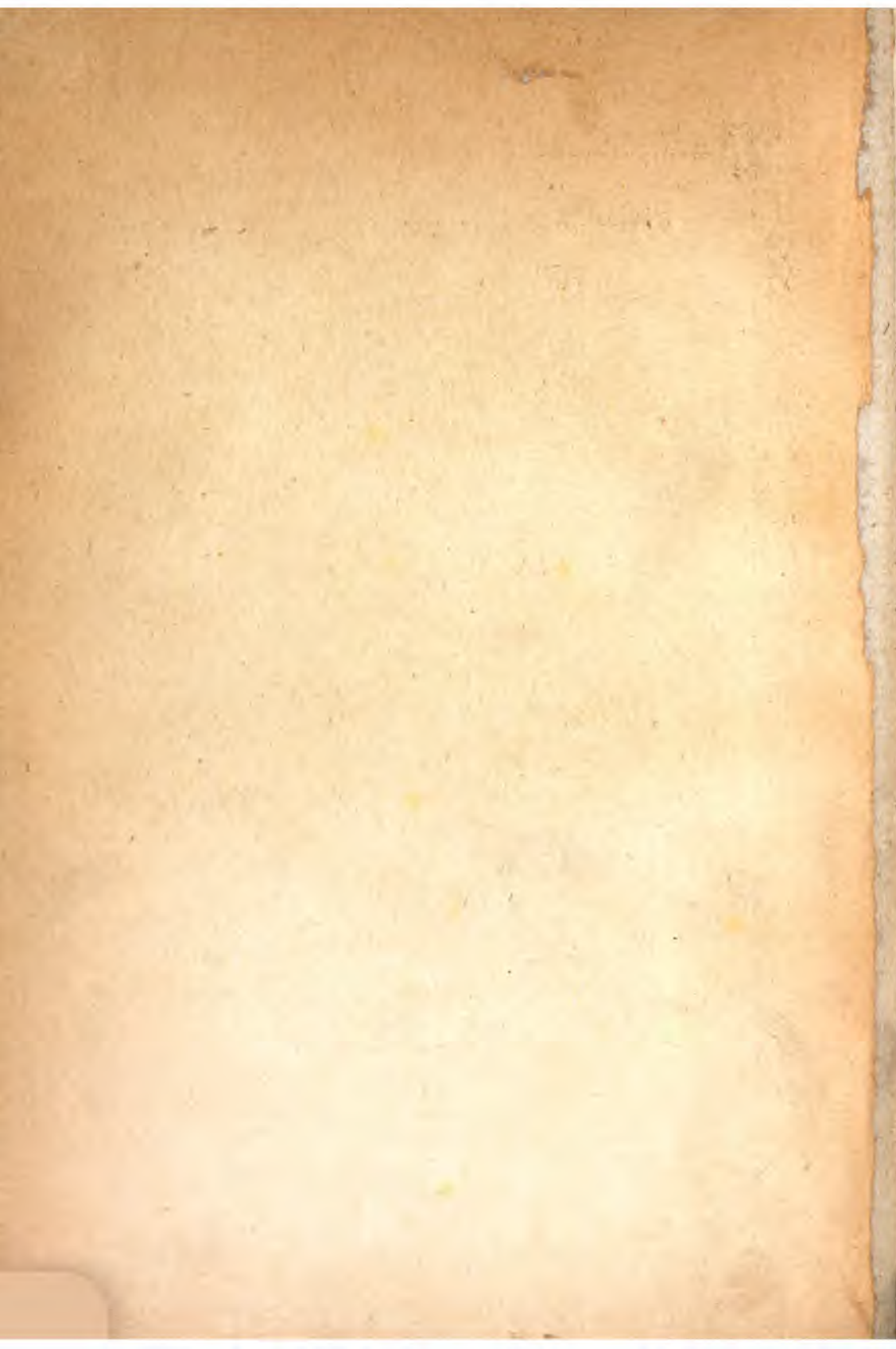
GIUSEPPE COSTETTI

ROMA
TIPOGRAFIA DELLA CAMERA DEI DEPUTATI
STABILIMENTI DEL FIBRENO

1888

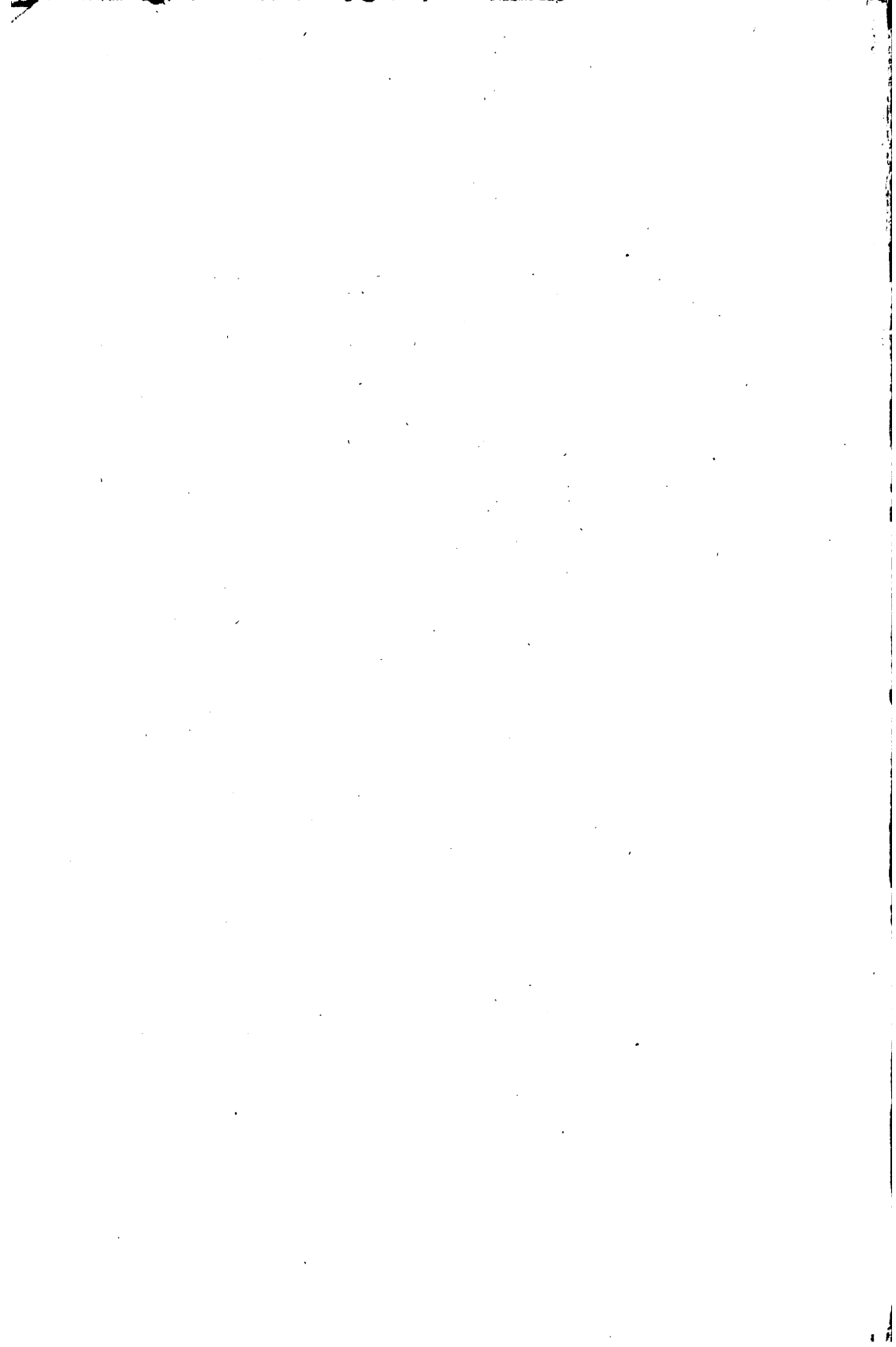
IL
LIBRO DELLE CONFESSIONI

RACCOLTE

DA

GIUSEPPE COSTETTI

E NARRATE

DA 23 AUTORI DRAMMATICI

ALBERTI LUIGI
AURELI MARIANO - BERSEZIO VITTORIO - BETTÒLI PARMENIO
CARRERA VALENTINO - CASTELNUOVO (DI) LEO - CASTELVECCHIO RICCARDO
CHIAVES DESIDERATO - COSTETTI GIUSEPPE - CUCINIELLO MICHELE
DE RENZIS FRANCESCO - FAMBRI PAULO - FERRARI PAOLO
GIACOSA GIUSEPPE - GIOVAGNOLI RAFFAELLO
GUALTIERI LUIGI - MARENCO LEOPOLDO
MARTINI FERDINANDO
MONTECORBOLI ENRICO - MURATORI LUDOVICO
PIETRACQUA LUIGI - SUÑER LUIGI
TORELLI ACHILLE

ROMA
TIPOGRAFIA DELLA CAMERA DEI DEPUTATI
STABILIMENTI DEL FIBRENO
1888

INTRODUZIONE

—

Dunque, è detta. A sentire la gente che se ne intende, il teatro italiano non c'è mai stato, non c'è ora, e non ci sarà mai. Siccome però, anche a far tempo da soli trent'anni fa, si aveva il sospetto che ci fosse stato un certo Paolo Ferrari che aveva scritto il *Goldoni* e *La Medicina di una ragazza ammalata*, un Vittorio Bersezio che aveva scritto *Le Miserie di Monsù Travett*, e *La Bolla di sapone*, un Riccardo Castelvecchio che aveva scritto *La donna romantica* e la *Cameriera astuta*, un Achille Torelli che aveva scritto *I Mariti* e la *Missione della donna*, un Valentino Carrera che aveva scritto *La quaderna di Nanni* e *La Mamma del Vescovo*, un Enrico Montecorboli che aveva

scritto *A tempo* e *La Riabilitazione*, un Ludovico Muratori che aveva scritto *Il pericolo* e il *Il matrimonio di un vedovo*, un Parmenio Bettòli che aveva scritto un *Boccaccio a Napoli* e *Il gerente responsabile*, un Leopoldo Marenco che aveva scritto *Celeste* e *Il falconiere*, un Giuseppe Giacosa che aveva scritto *Una partita a scacchi* e *Il trionfo d'amore*, un Francesco De Renzis che aveva scritto *Un bacio dato non è mai perduto* e *Lupo e cane di guardia*, un Ferdinando Martini che aveva scritto *Chi sa il gioco non l'insegni* e *Il peggio passo è quello dell'uscio*, e che per tacere d'altri che mi vanno innanzi, l'umilissimo vostro servo avea scritte tre commedie, due premiate dal Governo, e l'altra dal municipio di Torino (*Figlio di famiglia*, *Dissoluti gelosi* e *Libertas*), mi venne voglia di assicurarmi se veramente noi si era stati al mondo, se avevamo scritto quelle e altre più commedie per la nostra scena; o se, per avventura, fosse stato completamente ubbriaco, dalle otto della sera alla mezzanotte, il pubblico italiano che a quelle commedie nostre aveva applaudito.

Avevo altresì qualche indizio che prima di noi avessero e vissuto e scritto per il teatro in Italia, con un certo successo! Carlo Goldoni, Vittorio Alfieri (cito a memoria), Giovanni Giraud, Francesco Augusto Bon, Alberto Nota, l'Avelloni, il

Sografi, i due Federici, Silvio Pellico, Giovanni Battista Niccolini, Carlo Marenco, e, più vicini a noi, Paolo Giacometti, David Chiossone, l'Anonimo fiorentino, Teobaldo Ciconi, Tommaso Gherardi Del Testa e Pietro Cossa. Ma siccome avevo uguale ragione a sospettare che tutti questi tra commediografi, tragediografi e drammaturghi fossero già morti e al cospetto della posterità, pensai di limitare le mie indagini ai viventi, e, grazie al cielo, in ottima salute.

E poichè potrebbe insinuarsi dalla giovane critica che tutta questa legione d'autori o non avesse mai saputo a buono come ci si deve prendere per fare un componimento drammatico, o che ciò abbiano essi potuto dimenticare, veduto che da tempo o non fanno ciambelle, o riescono senza buco, mi venne altresì in mente di assicurarmi anche su questo proposito.

Sull'esempio di un pubblicista belga, il signor Abramo Dreyfus, che fece la stessa interpellanza a Emilio Augier, a Ottavio Feuillet, a Vittoriano Sardou, a Dumas figlio, a Labiche, a Legouvé, ad Halévy, a Zola, a Teodoro di Banville, a Ernesto Pailleron, io ho spedito al Ferrari, al Castelvecchio, al Bersezio, al Torelli, al Carrera, al Montecorboli, al Marenco, al Muratori, al Bettòli e ad altri (tutti della fioritura del nostro teatro dal 1860 al 1870) una letterina circolare così con-

cepita, col lei, col voi, col tu, a seconda del grado maggiore o minore di famigliarità che ho con essi:

« Come si fa una commedia, e che modo

tiene
tenete } a farla? »
tieni

Ed ecco qui le risposte, una per una, disposte per ordine alfabetico e, in ultimo, non certo a cagion di dolcezza, ma per essere logico, imiterò il marchese Colombi, e ci metterò anche la mia; cioè quattro righe con le quali risponderò io pure alla circolare di me medesimo.

Quelli che non interpellai (e ci sono autori di assai pregio), non me ne vogliano. M'imposi di limitarmi a coloro che più furono sulla breccia dal '60 al '70.

Ogni risposta segue qui appresso col suo bravo ritratto dell'autore. Ciascuno, rispondendo, si è lasciato andare al proprio gusto; chi ha risposto faceto, chi serio, chi lungo, chi breve.

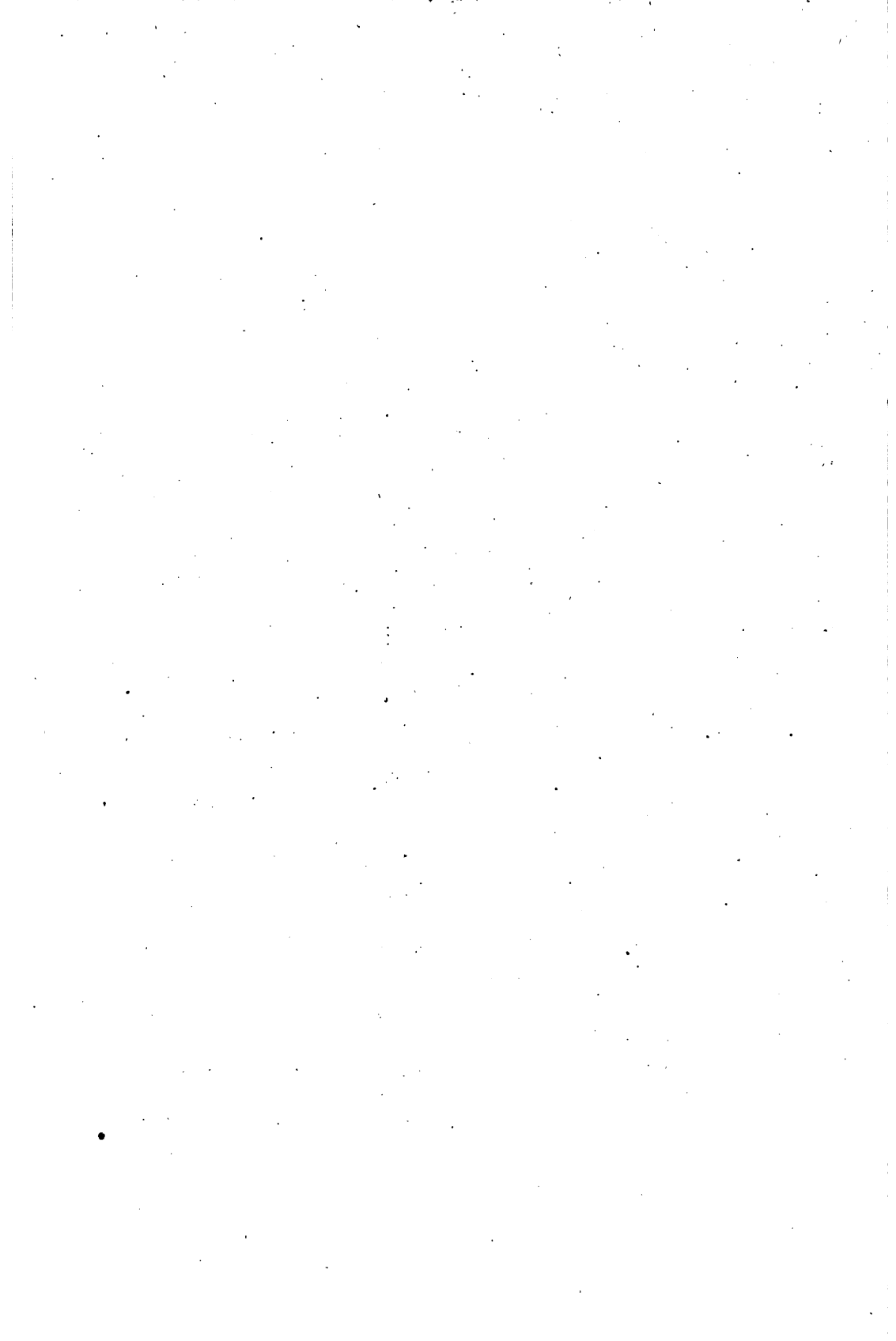
Felice Cavallotti non c'è. Gli scrissi, ma mi rispose da Meina con una cartolina zeppa di amabili e graziosi motteggi più che al mio indirizzo, a quello del palazzo della Minerva.

Sono stato un poco dubbioso se stamparla, o no. Ero per decidermi per il sì, utilizzando a tale effetto un certo microscopico garamoncino-filosofia di cui s'onora la stamperia e che farebbe

perdere la vista a una lince; ma ho pensato che il valoroso autore di *Alcibiade* è sceso nell'agone dopo il 1870, e che, perciò, era fuori programma. Dunque, con buona pace dell'amico carissimo e del collega acclamato, la sua briosa cartolina resta proscritta.

Mancano alcuni ritratti che non c'è stato verso di avere, forse per eccessiva modestia degli originali, e, ogni modo, per fatto indipendente dalla mia volontà e dalle mie premure.

Dopo tutte queste considerazioni, che non erano punto necessarie, non mi resta che il dovere dell'ospite, e cioè tirarmi da lato per dar posto ai collaboratori di questo libro memorando. L'orchestra strimpella le ultime battute della più straziante fra le sinfonie. Il campanello elettrico tintinna nell'atrio affollato. La sala si riempie. Si alza il sipario.

G. Costetti.

Luigi Alberti

Firenze, giovedì 21 luglio 1887.

Mio caro Costetti,

Tu mi domandi — Come si fa una commedia? — Ed io ti rispondo che la si fa come si fanno i figliuoli. Per amore, e con l'amore, ma libero, senza Sindaco e senza Prete, perchè, per scrivere una commedia, leggi propriamente dette non ce ne sono, o se ce ne sono, una ve n' ha: quella dell'*Arte* che ognuno sente a suo modo.

Io, per esempio, poichè la tua domanda è tutta subiettiva, sento l'arte antica più e meglio di quella moderna; e però scrivendo una commedia, penso più ai caratteri, che alla favola. La favola, l' intreccio, i colpi di scena, come si dice, sono elementi buoni a suscitare il plauso del pubblico, lo so: ma il carattere dei personaggi che io tento di rappresentare il più possibilmente e umanamente veri, è ciò che mi fa pensare e studiare, perchè da essi procede la pittura viva e fedele dell'epoca in cui si esplica il pensiero drammatico, e se la commedia non dipinge la società in mezzo a cui nasce e vive, avrà sempre un successo transitorio e senza costrutto.

Per questo io non conosco altro lavoro drammatico moderno più grande del *Rabagas*. Leggilo fra 50 anni

(se sarai ancora in questo mondo), e ci vedrai sempre, riflessa come in uno specchio, l'indole viva dell'epoca nostra.

Ed ecco il segreto, ecco lo scopo cui ha da mirare un autore drammatico. Quello di aiutar la *Storia* che ti racconta i grandi fatti della vita politica e *pubblica* di una Nazione, non la pittura dei *privati* costumi dipinti, nella commedia, come ha fatto Papà Goldoni.

Ma oggi?

Oggi per fare una commedia basta una favola spesso inverosimile, intrecci arruffati, e colpi di scena; ma del carattere, nessuno se ne occupa! Tanto è vero che tutti quei signori e signore che girano e chiacchierano per la scena (e spesso chiacchieran male) mi fanno l'effetto di tanti manichini di legno, come quelli che vedi nello studio dei pittori. Fantocci, non uomini!

Del resto, tu mi scrivi di aver indirizzata la stessa domanda a *Paolo Ferrari*, a *Bersezio*, a *Torelli*, a *Carrera*, ecc., ecc. Oh! questi sì che son maestri davvero, e sapranno risponderti a dovere!

Quanto a me, tu lo sai, non ho nè valore nè autorità: e però non posso ripeterti altro che quando scrivo una commedia la scrivo per amore dell'arte: e all'arte che adoro ho offerto sempre tutto il cuore e l'anima mia.

Se i figliuoli son nati gobbi, io non ci ho che fare!

Conservami la tua benevolenza e credimi sempre il tuo vecchio e affezionato amico

Gigi Alberti.

Mariano Aureli

Bologna, 8 settembre 1887.

Caro Costetti,

Come si fa a fare una commedia?

Questa domanda che mi fai pare strana dapprima e invece è sagacissima, e riesce difficile rispondervi. Mi duole che lo stato di mia salute, e la sofferenza degli occhi che mi affligge e che mi fa quasi cieco, non mi permettano che di dettare due parole sopra un argomento di tanta importanza.

Si può dire che la commedia è il componimento letterario che si crede in generale facile a tutti, mentre è il più difficile anche a ingegni superiori; e potrebbesi citare Vittoriano Sardou, il quale fra tanti suoi insigni lavori, non seppe darci che una sola vera commedia col suo *Rabagas*, splendida pittura degli arruffapopoli moderni e che rimarrà forse nell'arte prototipo come il « Tartufo » di Molière, e « il Don Marzio » di Goldoni.

Abbiamo poi infinite prove delle difficoltà accennate e ne addurrò un secondo esempio. Valentino Carrera certamente non vorrebbe competere in valore letterario con Paolo Costa, col celebre autore dell'*Elocuzione* e della *Poetica*, l'amico di Monti, di Giordani, di Perticari, di Leopardi, eppure il Carrera fece lavori po-

polari graziosissimi, come la *Quaderna di Nanni*, la *Mamma del Vescovo* ed altri simili; mentre il Costa con tutta la sua sapienza, nella sua *Properzia de' Rossi* riuscì infelicissimo, segnatamente per la mancanza di quella teatralità senza la quale non v'ha componimento scenico che possa reggersi. Nè sarebbe fuori proposito il dire della scuola drammatica bolognese dell'epoca scorsa, come di Jacopo Martelli, di Giuseppe Angelelli, dell'Albergati, e di Flaminio Scarselli, ecc., nei quali non si possono negare pregi distintissimi, ma che non reggono al gusto moderno, nel che converrai di darne la colpa più ai tempi che a loro. A ogni modo, si può affermare che indipendentemente da circostanze di tempi od altro, per scrivere commedie abbisogna una attitudine tutta speciale che non s'acquista per isforzi di studio: chi non ha il dono del dialogo, facilità d'invenzione, occhio osservatore, mente arguta per trattare magistralmente il frizzo e la satira, non isperi mai di scrivere una commedia men che tollerabile.

Come poi in particolare si faccia una commedia, si può dire che ogni autore segue la maniera sua propria. Goldoni, come ce lo dipinge anche il Ferrari, in una delle sue più belle commedie, osava cominciare con *Atto primo, Scena prima, Rosaura e Florindo* o *Colombina e Arlecchino,* e via di seguito senza intoppi sino alla fine. Molière coglieva l'ispirazione ovunque si trovasse, a corte, in chiesa, a tavola, in teatro, nel gabinetto della Pompadour o della Bejart. Calderon della Barca, l'autore più fecondo che abbiano avuto la Spagna e il mondo, scriveva non di rado le sue commedie in mezzo ai bagordi delle *posade,* fra il tintinnio dei cembali zingareschi, lo scoppiettar delle fruste dei mulattieri, o il vociar clamoroso degli avvinazzati. Scribe

invece, a guisa del nostro Macchiavelli quando ponevasi a comporre le sue *Deche di Tito Livio*, si chiudeva nello studio in veste signorile, e vi dettava la *Calunnia*, il *Bicchier d'acqua* ed altri simili capolavori. I manoscritti di Shakespeare che si trovarono presso le compagnie comiche dei suoi tempi, e che ci pervennero, mostrano come il gran tragico e commediografo inglese non iscrivesse i suoi immortali lavori con quella facilità che si potrebbe supporre, anzi da taluni di essi nascerebbe il sospetto che egli dapprima non li facesse rappresentare dai suoi attori a semplice *soggetto* come gli antichi Misteri o come la così detta commedia italiana dell'arte.

Il più strano di tutti era forse Alessandro Dumas *padre*, il quale trovandosi ad assistere alla rappresentazione di qualche insigne lavoro di Delavigne, di Voltaire, o d'altri rinomati autori francesi, astraevasi, a così dire, dalla scena, e senza ascoltare le parole degli attori impadronivasi delle loro movenze, ne faceva un mondo tutto suo e tesseva su quelle figurine un suo proprio lavoro, che prendeva poi nome dal *Marito della Vedova*, dalle *Damigelle di S. Cyr.*

Io scrissi una ventina di lavori teatrali, fra i quali sei o sette commedie; se dovessi dire precisamente come le feci, sarei un poco imbarazzato a rispondere giacchè per esse non feci mai alcun lavoro preparatorio: formato il concetto lo divideva con la mente in *atti* e cominciavo a scrivere scena per scena, in tanti foglietti volanti numerati e colla matita per non trovare alcuna resistenza materiale al libero corso delle idee; terminato quanto parevami costituire un atto, mi rifacevo da capo scrivendolo coll'inchiostro il più perfettamente possibile e così sino alla fine del lavoro.

Chi ha veduto i miei manoscritti, ha veduto altresì che vi sono pochissime cancellature: e i pentimenti e le correzioni curavo di nascondere sotto pezzettini di carta ingommata, metodo per me comodissimo, per non fare e rifare scene od atti interi; ma guai se mi arrestavo! era certo di non trovare più il filo del mio lavoro che con molta fatica e talvolta non lo trovavo più, come mi avvenne nelle *Funeste conseguenze di una falsa educazione*, nell'*Inconcludente*, in *Uno sbaglio di natura*, che rimasero incompleti. Solo pei lavori storici sentii il bisogno di studi speciali per servire all'integrità della storia, ai costumi ed alle notizie biografiche dei miei personaggi, e il *Carlo primo* e *Oliviero Cromwell*, l'*Azzo Galuzzi*, il *Tebaldo Zambrasi*, il *Giorgione da Castel Franco* (che scrissi prima della *Cecilia* di Cossa fino dal 1846 e che fu rappresentato l'anno seguente dalla compagnia Veneta al Teatro del Corso di Bologna) non vennero alla luce con quella facilità con cui scrissi *Giustizia e Rigore*, il *Compiacente*, la *Pettegola*, le *Leggerezze di Edoardo*, gli *Scioperati s'incontrano*, le *Nozze di un ballerino* ed altre. Da ciò puossi inferire che il modo di fare una commedia non s'insegna, e chi non ha i requisiti che ho accennati più sopra, potrà scrivere qualche buon dramma e diciam pure ancora qualche buona tragedia, ma non mai una bella e vera commedia; chè, con tutta probabilità, non sarebbe farina del suo sacco.

Statti sano e addio.

Il tuissimo
M. Aureli.

Vittorio Bersezio

Torino, 14 giugno 1887.

Caro Costetti,

Volete sapere che modo io tengo a scrivere una commedia? Prima di tutto vi dichiaro che guarito alquanto, grazie agli anni, da simile infermità letteraria, oggidì non abuso niente affatto del diritto che ha qualunque sciocco di scombiccherare una filza di scene e di atti. Ma ci fu davvero un tempo in cui questo male infierì nel mio povero cervello: quando diedi a dozzine le commedie in dialetto piemontese al Toselli; e allora, eccovi come avvenivano e si svolgevano gli accessi del morbo.

La mente avvertiva la presenza, l'ingombro d'una materia diffusa, sottile, vaga, indefinita, che tendeva a raccogliersi, coagularsi, vestir forma: una specie di nebulosa a cui non occorreva che una spinta per darle il movimento mercè il quale doveva venir fuori il piccolo, piccolissimo mondo. Questa spinta era — o una lettura, o una conversazione con altri, o un fatto reale a cui assistessi. Esempi: per la *Bolla di sapone* la spinta fu la lettura del *Ventaglio* di Goldoni. — Avevo quattordici anni: quel viluppo di azione mi piacque tanto che vidi in esso il *non plus ultra* della comicità, dell'arte scenica, del diletto teatrale. Scrissi lì per lì CINQUE ATTI, che per fortuna stettero a dormire nel fondo d'un

cassetto dieci anni. Un bel giorno, il caso me li fece trovare: tagliai, accomodai; i cinque atti divennero tre, e la commedia divenne la favorita di tutti i brillanti, cominciando dal povero Bellotti-Bon. Pel *Travet* quella benedetta spinta mi venne da un discorso tenuto col Toselli passeggiando all'ombra dei viali di Cuneo. Pei *Violenti* (*La violenza a l'à sempre tort*) — che è forse la meno iniqua delle mie iniquità, — fu l'assistere alla scena disgustosa di maltrattamenti inflitti da una mano di giovinastri ad un povero sciancato.

Determinatosi il moto, in quella materia diffusa, comincia a formarsi un nucleo centrale, ed è una scena principe, che molte volte si sdoppia e accenna qua il punto culminante dell'azione, là gli elementi dello scioglimento, e intanto i personaggi si specificano, si affermano, s'improntano della loro personalità. Questa scena o queste scene io non le scrivo subito: seguito a tenerle in mente e rivolgerle, e rifarmele, e frattanto vengo divisando le altre che devono preparare quelle capitali e condurre ad esse, il più naturalmente che mi venga fatto, me stesso, i miei personaggi e l'ipotetico pubblico.

Non faccio quello che nel nostro gergo chiamasi *selva;* non divido in precedenza gli atti e le scene. Scrivo giù come vien viene, sempre coll'intenzione di arrivare a quei certi punti; e quando ci sono, il più delle volte, mi fermo, esito, dubito, non raro straccio e butto sul fuoco tutto quello che ho scritto.

Ed ecco quanto!..

Ricordatevi qualche volta di me, e vogliatemi sempre un po' di bene.

VITTORIO BERSEZIO.

Parmenio Bettòli

Roma, 4 luglio 1887.

Illustrissimo signor Commendatore,

Ella m'ha diretto una domanda molto imbarazzante: « Come si fa una commedia e come fa lei a farla? »

Arduo risponderle! Tanto varrebbe mi si chiedesse: come si fa per mettere al mondo un figliolo!

Può sembrare, quanto ai mezzi, la faccenda più liquida e spiccia che si dia. Ma chi ne garantisce il risultamento? Si vorrebbe un bello e promettente maschiotto e, invece, non si ottiene che una misera feminuccia, oppure il figlio nasce morto, o punto vitale, o rachitico e di mala venuta.

E il raffronto tra la composizione di una commedia e quella della famiglia non è fuori di luogo, come può sembrare d'acchito. La famiglia, dicesi, è un anello della catena sociale. Il matrimonio è, però, l'incudine sul quale quell'anello si salda. Ottima cosa per conseguenza. E perchè risulta sì frequenti volte cattiva? Perchè non basta un solo arnese a costituirla, ce ne vogliono due: oltre l'incudine, il martello. Figurarsi poi una commedia, per produrre la quale bisogna esserci in tre, ossia: l'autore che la scriva, una compagnia che la reciti alla meno peggio e un pubblico che l'accetti! Se precipita,

l'autore ne dà colpa alla mala recitazione della compagnia, la compagnia alla balordaggine del pubblico e il pubblico all'asinità dell'autore, e ne scoppia una discordia, come in famiglia, quando il padrone bastona la moglie, e la moglie la serva, e la serva il gatto.

Se un individuo potesse formar connubio con sè medesimo e, trinità nuova, essere, a un tempo, padre (autore), figlio (compagnia) e spirito santo (pubblico); non vi sarebbe mai pericolo d'insuccesso, perchè tutti e singoli siamo sempre persuasi, sicuri, e spesso anche entusiasti della roba nostra.

Quanto al modo specifico di mettere al mondo codest'altra razza di figlioli, io credo che, nella guisa istessa che non vi sono malattie, ma solamente dei malati, ciascun de' quali bisogna curare con metodi speciali, a seconda del sesso, dell'età, del temperamento, delle abitudini, così ogni scrittore teatrale abbia la sua particolar maniera di fare: *tot capita e tot sententiæ!*

Vi sono quelli che principiano proprio dal principio, ossia: dall'imo delle più profonde sostruzioni fondamentali e tirano su, piano per piano, il loro edificio sino al coronamento. Cominciano, cioè, dallo stendere il loro argomento a mo' di racconto, o di uno di quei calamitosi bozzetti, flagello della moderna letteratura. Poi ne intessono il canavaccio drammatico, divisando il soggetto per atti e per scene. Poi piantano la selva, come nelle antiche commedie dell'arte, indicando, scena per scena, ciò che ha da seguire e il sunto di quanto devono dire i vari personaggi. Finalmente... auff!... si accingono a scrivere la loro commedia.

Altri, invece — ed io mi pongo nel novero — un siffatto operìo preparatorio di selezione, di divisione, di coordinazione, lo compiono tutto mentalmente nelle

loro sieste, nelle loro insonnie notturne, nelle loro passeggiate solitarie e, quando reputano di avere bene intrisa, manipolata e stirata la pasta, tagliano, senz'altro, le loro lasagne.

Taluni abbozzano dapprima la commedia, tracciandone, per così dire, le linee generali, il piano regolatore, architettandone tutta la grossa ossatura, e riservandosi di curarne poi i particolari, le ornamentazioni, il finimento.

Altri, per contro — ed io mi schiero ancora tra questi — maturato il piano in cervello, nel tradurlo in carta ne conducono ogni parte, grande o piccina, di conserva, affinchè il lavoro riesca il più possibilmente di getto.

Ma ripeto:

> Vari sono degli uomini i capricci
> A chi piaccion le torte e a chi i pasticci!

E se del sistema, che adoperano gli altri, non posso parlare, perchè lo ignoro; nemmanco mi sento di dire quale sia stato, o possa essere il mio, perchè credo — Dio mel perdoni! — di non averne mai avuto nessuno!

In trentasette anni, dacchè mi affligge non « la febea febbre de' carmi » ma la malattia congenita e cronica del teatro, e durante i quali, tra rappresentate e non rappresentate, finite e non finite, avrò messo sul telaio ben 100 produzioni, mi sono ingegnato di tentarne di tutt'i generi: dalla farsa alla commedia; dalla commedia a tesi a quella di carattere; dalla romantica alla giocosa; dalla storica alla moderna; dal dramma intimo a quello d'ambiente; dal drammone al drammuccio; dal lavoro in prosa a quello in martelliani o in endecasillabi sciolti.

Dal naufragio di parecchi e dal disarmo d'altri, che pur compierono felicemente le loro prime traversate,

due soli si sono salvati e tengono tuttora le acque, ossia: *Boccaccio a Napoli* e *Un gerente responsabile*, l'uno storico e in versi, l'altro moderno e in prosa, ma lavori comici amendue. Il che starebbe a significare che, per quel poco che valgo, se avessi voluto approdare a qualche cosa, avrei dovuto attenermi esclusivamente al genere giocoso.

Ma gli uomini, tra le loro tante, hanno pure la pecca di reputarsi capaci ed esperti in ciò che loro manco conviene. Prova messer Francesco Petrarca (paragoni a parte) più invaghito della sua *Africa*, che nol siano oggi i nostri ministri di quella degli Africani; prova Paolo Ferrari, che ha sempre nodrito una predilezione proprio paterna pe' suoi poco fortunati *Uomini seri*; prova Giuseppe Giacosa, che ha voluto scendere dalle soavi e rosee idealità delle sue leggende, per impantanarsi nella morta gora de' suoi *Tristi amori*, e via di simil tinta.

Ora, a ciascun genere diverso, ci si accinge in diverso modo: le cose storiche richieggono indagini e studi preliminari e dànno come còmpito primo la riproduzione fedele dei personaggi, dei fatti, dei costumi, del colore del tempo; le commedie di carattere riconcentrano tutti gli sforzi nella impronta scultoria del protagonista; quelle d'intreccio nella ricerca delle cosiddette trovate, nei pretesti, nell'effetto; il dramma intimo fa renunziare ai particolari; quello di ambiente li richiede e li amplifica; nel primo si procede per concentrazione e per sintesi; nel secondo, per parafrasi e, spesso, per rimborracciatura: spostata la mèta, diversa la via.

La causa principale degl'insuccessi proviene poi quasi sempre da difetti organici più che di forma, ossia dalla

scelta dell'argomento, assai più che dalla fattura del lavoro. Nè ci vuol minor talento a trovare e trattare un soggetto cattivo piuttosto che un buono: si potrebbe anche affermare il contrario. Senonchè, nel primo caso, il commediografo fa come il poeta, che siasi ripromesso di scrivere un acrostico o un sibillone: fatica, suda, si fa in quattro pezzi, per superare difficoltà impostesi da sè stesso e, quando le ha vinte, inebriato da un tale trionfo, stima aver risolto il problema della quadratura del circolo, o del moto perpetuo. Ma il pubblico non gli tiene il minimo conto nè di quelle difficoltà, nè di quegli sforzi; non bada che il sonetto sia a rime obbligate od acrostico; non gli piace e... fischia!

Oh, mi avesse domandato come si dovrebbe fare una Commedia e allora...

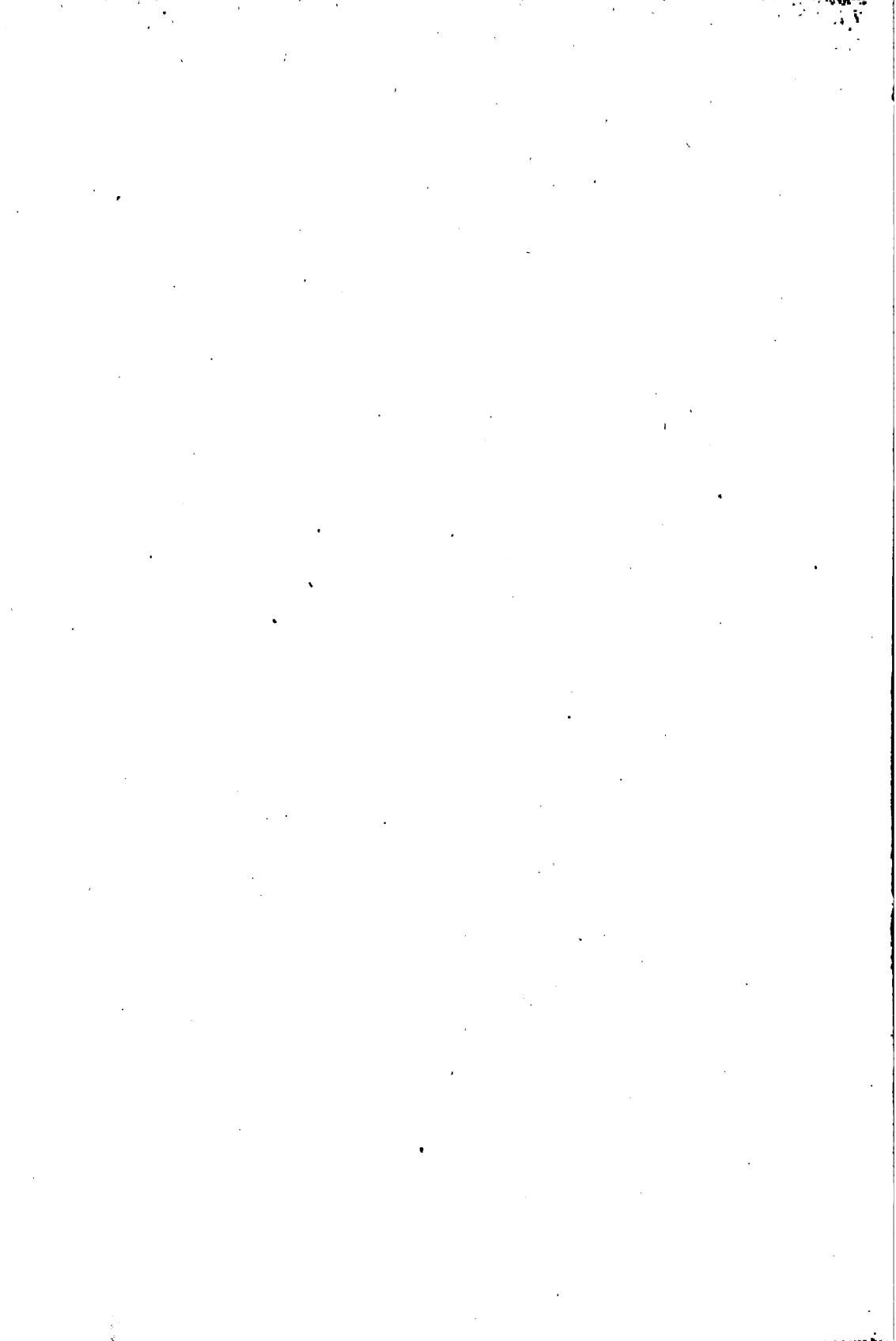
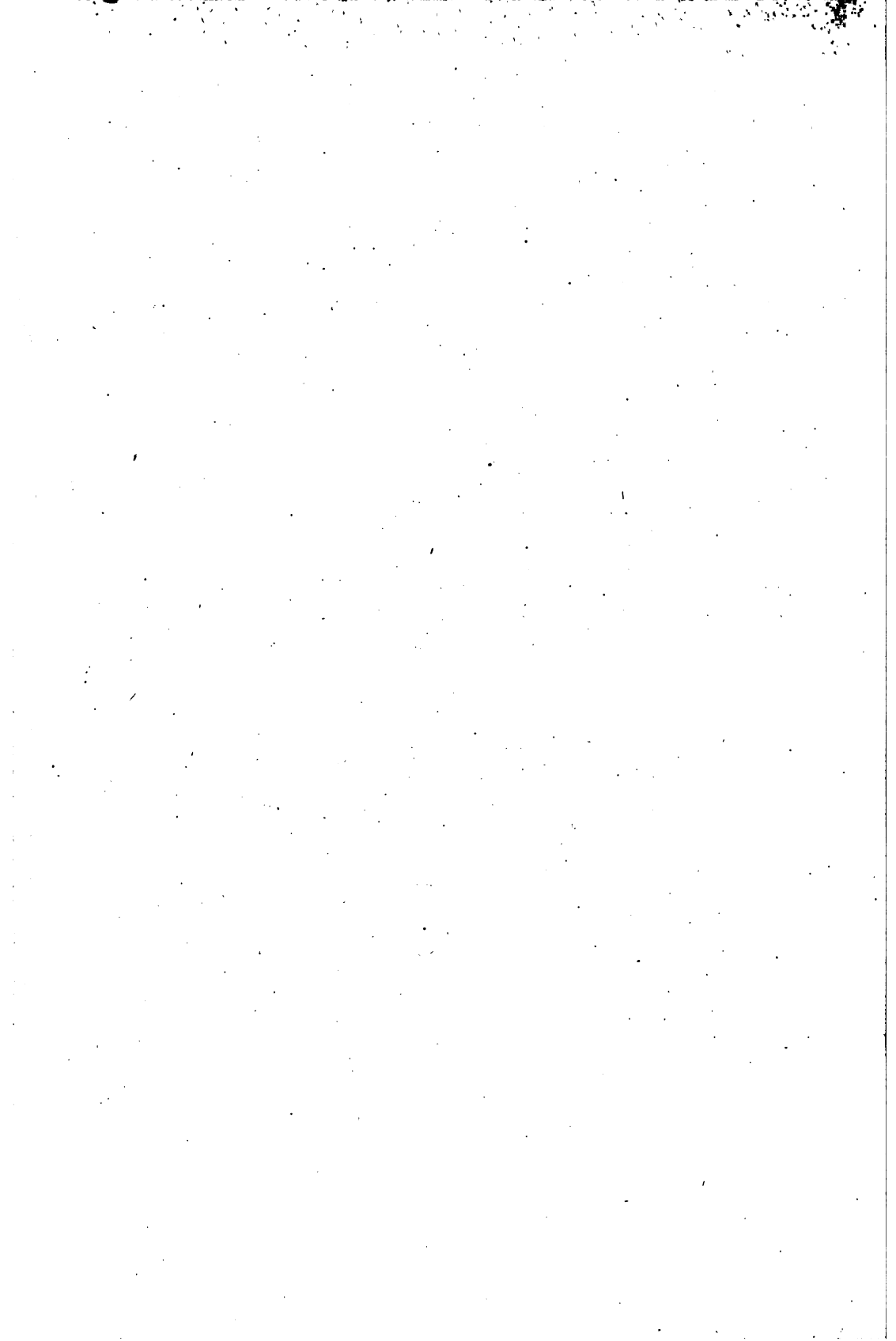
Ma anche allora, prima le rispondessi, converrebbe che pubblico e stampa si fossero una buona volta disamorati dell'esotismo, che invade le nostre scene, e, diminuite di numero, accresciute di risorse, rafforzate da buone direzioni, da istruzione, da educazione, le nostre compagnie drammatiche fossero divenute migliori di quello che sono.

Pel momento, sa che cosa posso dirle?

Bisogna fare una commedia non importa come; darla a rappresentare; che incontri lo schietto favore dei pubblici di una, due, tre, quattro principali città d'Italia, che la benigna critica non la stronchi, non la stritoli, non l'avvilisca; ed allora chi l'abbia scritta potrà dire: « Ecco come si fa una commedia! »

Mi tenga sempre in conto di

Suo dev.mo ed aff.mo

PARMENIO BETTÒLI.

Valentino Carrera

Bardonecchia, 2 luglio 1887.

Carissimo Costetti,

Tu mi domandi come si faccia una commedia e quale modo io tenga nel farla, ed io ti rispondo subito che credo ci siano tanti modi quanti sono gli scrittori, ma che poi alla stretta dei conti il buono sia uno solo, senza contare bene inteso il migliore, che per noi italiani sarebbe addirittura quello di non scriverne, visto e toccato con mano il giudizio che se ne fa ed il frutto che se ne ritrae.

Ma intendiamoci prima e bene sulla commedia, anzi sull'arte drammatica istessa. Questa, per mia convinzione ormai antica, consiste nel saper far ridere e piangere il pubblico; quella deve rispecchiare l'uomo e la società nella vita contemporanea: una definizione un po'troppo alla brava, forse; ma che ha questo di buono, che ti mette di primo acchito fuori dell'arringo ogni genere noioso e poi ci libera da tutto il ciarpame archeologico, leggendario e romanzesco che sotto il pretesto della forma — come se la commedia potesse farne a meno di una forma! — ha impedito ed impedisce da tanti anni alla vera

commedia, che non è altro che quella inspirata alla verità, di regnare, come deve, sovrana sulle nostre scene.

Se il pubblico italiano non fosse così ciecamente idolatra d'ogni cosa forestiera anche quando la è sciocca o vuota, rifletterebbe che Augier, Sardou e Dumas non arrivarono al principato della drammatica altrimenti che colle loro migliori commedie di vita contemporanea. È stato un italiano che ha proclamato il *quotidianae vitae speculum Comoedia*, ma da Goldoni all'infuori coi pochi suoi seguaci, furono i francesi da Molière in poi che s'attennero più fedeli alla nostra sentenza.

Ora, venendo all'argomento nostro, dirò che non ho mai creduto che si possa fare una commedia, anche mediocre, senza alcuna preparazione, scrivendo sul primo foglio di carta venuto: *Atto primo*, *scena prima, Florindo e Rosaura*, senza punto sapere quello che si farà loro dire e dove s'andrà a finire.

Goldoni se ne vanta, mi pare, discorrendo del suo metodo di scrivere alcune fra le sue commedie; ma con tutto il profondo rispetto e la venerazione che sento per il nostro grande maestro, anzi appunto perchè ho in altissimo pregio il suo teatro, modello insuperato di verità e di movimento, non posso prestare molta fede alla sua asserzione. Ad ogni modo, se m'inganno, egli non ha scritto in questa guisa nè le ottime, nè le buone, perchè una commedia non può riescir bene se non quando è bene impiantata, e l'impianto di una commedia è una vera operazione matematica in cui tutti i numeri del risultato finale debbono corrispondere col massimo rigore aritmetico della logica ad una premessa e ad una proporzione. Se la fortuna ci fa trovare un argomento in cui questa operazione sia bell'e

fatta, tanto meglio; ma dimostrerebbe di non avere intelletto d'arte e conoscenza del teatro goldoniano chi credesse che Goldoni, trovato bell'e fatto l'argomento del *Curioso accidente*, non avesse avuto che da dialogizzarlo.

Ma se l'impianto d'una commedia deve essere condotto coll'esattezza di calcolo e la ragionata disposizione architettonica con cui s'impianta un palazzo, una casa che deve riescire bella, ariosa, commoda e gioconda, il tirarla su da queste fondamenta deve essere fatto con tutto il calore dell'inspirazione e per quanto è possibile di getto. Questo appunto fa così difficile, così rara una buona commedia, che nel commediografo ci deve essere un ingegnere ed un improvvisatore. Genio deve equivalere ad armonia e creazione.

Ecco perchè Molière non correggeva il dettato, o per dir meglio, il gettato; ecco perchè Racine diceva di un suo componimento: non ho più che da scriverlo; ecco perchè il primo Dumas, dopo d'aver meditato per due anni *Mademoiselle de Belle-Isle*, poteva buttarla giù in dieci giorni.

La gente che ignora come questi miracoli d'improvvisazione siano il risultato di una lunga gestazione, più che ad esagerarne la singolarità, tende a trarre argomento dalla rapidità dell'esecuzione per scemare il merito dell'opera: così la confraternita fiamminga dei Balestrieri respinge la *Discesa dalla croce* del Rubens perchè dipinta in otto giorni; così non è gran tempo la banda dei capocomici italiani retribuiva il poeta della compagnia colla paga d'un suggeritore.

Dopo cotesto po' po' di esempi e di nomi, tirare in ballo il mio metodo e le mie commedie, fa proprio ridere! Ma oramai mi ci sono messo, e poi ai minimi

non è piccola gloria fare da ombreggiatura ai massimi: tiro dunque via e mi metto a discorrere del mio signor me stesso, ma s'intende come si discorre fra buoni compagni indulgenti e discreti.

Quando io ho trovato, osservando attorno, un argomento che per la sua portata morale ed artistica corrisponda alle mie opinioni ed al mio gusto, non scrivo nulla, mi metto a ruminarci sopra, senza pigliare nessun appunto. Se io prendessi nota di tutto lo svolgimento colle modificazioni che si succedono di giorno in giorno nella condotta e nei personaggi, dopo una settimana il mio taccuino diventerebbe un enigma, una babele, una matassa inestricabile di cui non saprei più trovare il cappio. E poi la mia memoria è fatta così: finchè deve ricordare, ricorda tutto in ogni più minuto particolare; ma appena io diffido di essa e noto sul taccuino qualche cosa, mi pianta in asso indispettita.

Il soggetto, discusso, pesato e vagliato nella mente invece che sulla carta, a poco a poco piglia corpo, cresce nell'azione e nei caratteri, si divide in atti ed in iscene, si libera dai fronzoli e da ogni cosa inutile ed oziosa, e finisce per maturare in ogni parte, finisce per estrinsecarsi in tutte le situazioni e nel dialogo istesso.

Appena la commedia è abbozzata, che è quanto dire che posso già sentirne tutta la comicità nei contrasti e nei caratteri, che la sua favola si è fatta semplice ed evidente, che gl'interlocutori cominciano a muoversi nel mio cervello, ad appassionarsi, a vestire i loro panni, a balbettare la loro parte nelle scene principali, allora comincio a vivere con loro e di quella loro vita; allora tutto quello che s'agita attorno a me cessa di avere un'eco, un'importanza qualsiasi, a meno che abbia una relazione diretta od indiretta coi miei personaggi; al-

lora comincia in me un'irrequietezza nervosa, un tormento tale che mi obbligherà per aver pace a trovare il modo di fare del sogno una cosa tanto viva e reale da interessare e commovere gli altri almeno almeno un terzo di quello che ha interessato e commosso me.

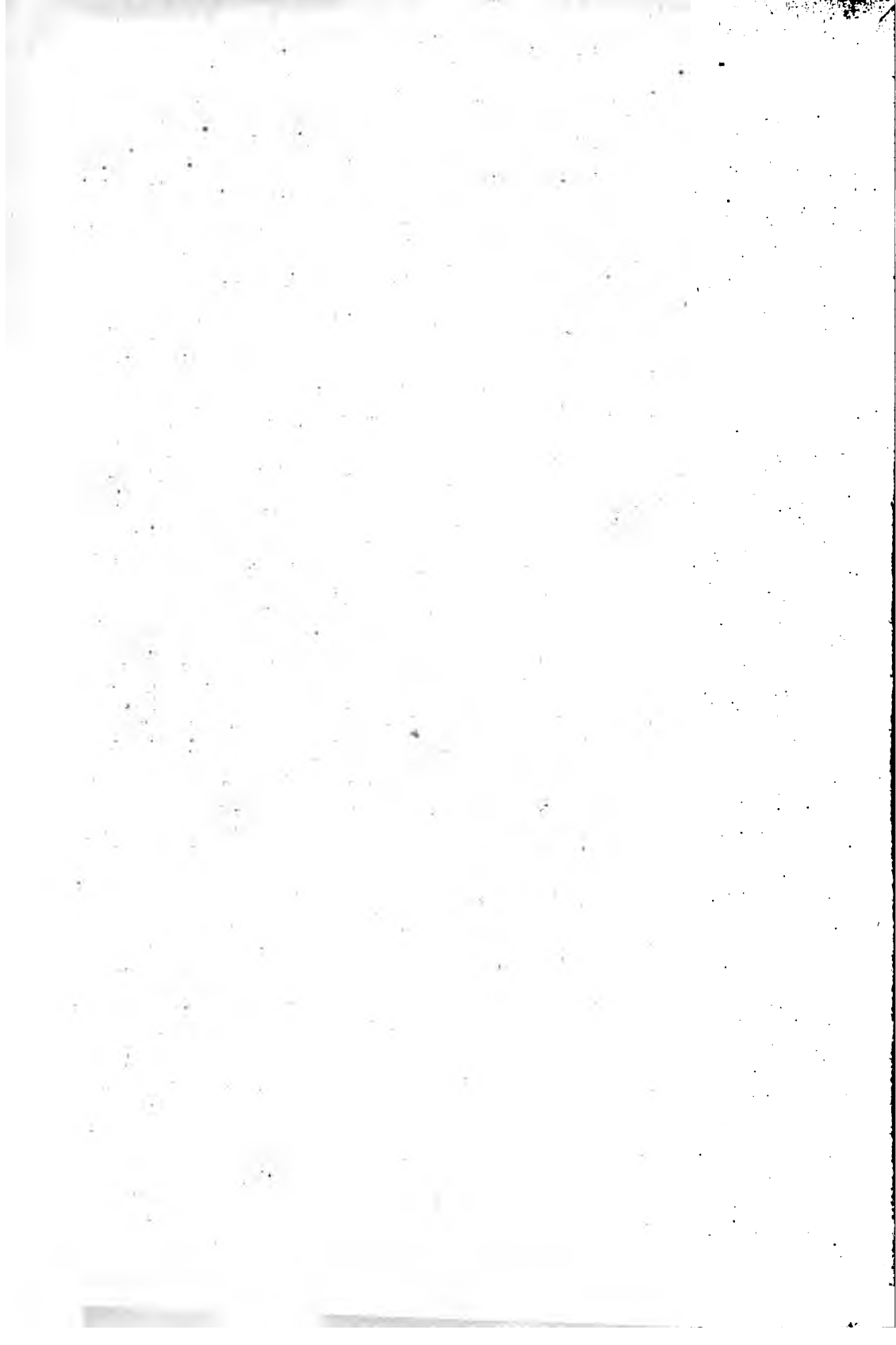
Quando le situazioni mi sembrano spontanee, l'azione vigorosa e rapida, la comicità fondata sul buon senso e lo spirito, e la condotta rispondente alla mia pratica del pubblico e della scena; quando conosco tutti i personaggi principali come gente con cui ho avuto dimestichezza e che mi ha fatto tutte le sue confidenze; quando so a memoria tutto il dialogo delle scene principali, la commedia è bell'e fatta e comincio allora ad assaporare il piacere per me più intenso, quello di scriverla: un piacere che si fa man mano più inebriante a misura che mi pare che il lavoro lumeggi chiaramente e fortemente il mio pensiero, a misura che cresce, colle piccole trovate e gli ardimenti, l'illusione, la sicurezza della riescita. Le due o tre settimane che mi dura questo lavoro, sono veramente fra le più belle della mia vita.

Terminato il primo getto, lo lascio riposare e piglio fiato. Ripreso appena, ho dimenticato, per quel certo fenomeno della memoria, ogni particolare; lo correggo come se fosse lavoro d'un altro, senza pietà per l'opera e per me stesso: riscrissi così da capo per due volte *Il Capitale*, e per tre *La Mamma del vescovo*. Quando io presento il mio lavoro al capocomico ne ho un'idea molto confusa; appena cominciano le prime prove mi si snebbia la mente e so tutta la commedia a memoria: non mi ricordo d'avere mai preso di mano al suggeritore il manoscritto per indicare una didascalia o chiarire una frase.

Finchè gli attori non sanno la loro parte non possono colorirla, ed io aspetto che la sappiano per modificarla, se ne appare il bisogno. Ma alle prove bisogna che mi difenda dalla tentazione delle aggiunte, tanto quell'abbozzare la vita nei caratteri eccita in me la comicità nel dialogo e nelle mosse. Io comprendo la commedia a soggetto e quanta attrazione potesse esercitare su tutte le menti; comprendo come, dato un soggetto, si possa scrivere lì per lì il dialogo più vivace e saporito, a misura che i comici lo coloriscono, sulla cuffia del suggeritore. Finite le prove il piacere più vivo e schietto è bell'e terminato. La soddisfazione d'una solenne e completa riescita dinnanzi ad un publico affollato è certo voluttà squisita e da potersi bramare cupidissimamente; ma non è, nella sua dolcezza, senza correttivi...

Ma qui sguscio fuori dell'argomento, ed io ho già troppo cicalato. Concludo quindi con una cordiale stretta di mano.

VALENTINO CARRERA.

LEO DI CASTELNUOVO
(conte Leopoldo Pullè)

Chiesanova, 23 settembre 1887.

Egregio collega!

E anche voi mi chiedete com'io faccia a fare una commedia?!...

La domanda non mi riesce nuova.

Tre anni addietro il chiaro direttore della *Gazzetta de' Teatri*, preso pure lui da codesto strano capriccio, o per meglio dire, da codesta stessa curiosità che ora punge voi, mi pose avanti un quesito tal quale.

Al cavaliere Carlo d'Ormeville — poichè era lui il curioso — risposi lì per lì senza lambiccare la risposta; ma gli mandai, nudo e.. crudo, tuttoquanto l'intimo sentimento mio.

Ciò seguiva nell'aprile del 1884. Ch'è quanto dire tre anni e mezzo fa.

Ora, egregio collega, per quanto tre anni e mezzo siano qualchecosa per colui il quale, come l'umile sottoscritto, ha la disgrazia di trovarsi già sul quel *pendìo* che *precipita*, pure non bastano a far sì che un galantuomo — magari anche autore drammatico — possa in sì breve tempo non pur cambiare, ma nemmeno modificare, le proprie opinioni... comiche.

Se si trattasse di quelle, come chi dicesse politiche — ove la coerenza e la costanza non sono sempre all'ordine del giorno, ove ciò che ieri pareva addirittura impossibile, diventa oggi la cosa più naturale e logica della terra — se si trattasse di codeste... non dico!

Ma in arte?!

In questa emanazione divina, la quale, come tutte le cose belle e immortali, non vive che di fede, di costanza e d'amore — in arte, ripeto, è tutt'altro paio di maniche.

Qui uno non muta di fede come un altro sorbirebbe un ovo.

Nè voi, artista fino nella midolla, sarete certo quel tale da suppormi più volubile autore, di quello che io non sia stato — almeno fino ad oggi — volubile uomo politico.

Ecco dunque che, per contentarvi, sono costretto ripetere ciò che, suppergiù, risposi tre anni e mezzo fa a quell'altro curioso ed egregio direttore della *Gazzetta de' Teatri.*

Anch'esso mi chiedeva:

— Come fai a scrivere una commedia?

E all'amico rispondevo, che questa per l'appunto era ia domanda che io avevo rivolto a me medesimo altrettante volte quante, colla penna fra pollice, indice e medio, seduto alla scrivania, mi capitò la disgrazia di tracciare sopra una innocente pagina bianca, le parole di colore oscuro:

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

Ma non basta; gli soggiungevo che codesta era per l'appunto la domanda ch'io ripeteva a me stesso tutte le volte che mi trovai invece a scrivere in fondo dello scartafaccio la terribile parola:

FINE.

Sciagurato vocabolo per davvero questo ironico *fine*, il quale, per la maggior parte delle volte vuol dire *principio* di amarezze, di dolori, di disinganni... e di fischi.

Imperocchè scrivere oggi una commedia gli è come un giuocare al lotto una cinquina secca senza manco ricorrere alla cabala dei sogni; gli è un tirare a segno cogli occhi bendati.

Quanto, a me vi confesso che ogni volta mi toccò la sorte d'imbroccarne una, provai sempre una sorpresa tanto grande, quale certo nemmeno provai allorchè, giovanetto, miope ed inesperto, tirando al bersaglio, mi riuscì di far scattare il fantoccio. Il quale fantoccio — fra parentesi e nel caso concreto — potrebbe rispondere a quel tutto impersonale che volgarmente viene chiamato *publico*.

Dovete credermi: mai una volta nella mia modesta vita di commediografo mi posi intorno a un lavoro con la certezza di toccare la meta! Anzi, al contrario, mi ci misi sempre incerto, titubante, pauroso, come colui il quale trovandosi al tu per tu con una *bonne fortune* improvvisa, risica per la tremerella di compromettere la sua buona riputazione virile!

Nè mai una volta mi trovai d'aver fatto una commedia senza che io non chiedessi meravigliato a me medesimo:

— Come! è proprio una commedia che hai scritto?...

E nel comporla ben di rado, per non dir mai, ebbi a servirmi di *traccia*, di *tèssera* — o di *tela*, come volete — nè di *tesi*; convinto che assai di frequente sono queste la vera rovina di un lavoro.

Chè, innamorato l'autore della sua idea, non segue, non carezza che quella; e per seguirla più da vicino e più speditamente, trascura gli accessorii, e sfronda, e taglia, e stringe... e tanta ansietà di giungere alla catastrofe finale gli nuoce.

Una nota sola, per quanto bella e vibrata, assorda e stanca.

I nervi troppo tesi producono fatali impazienze; e come per l'effetto di un quadro occorrono i chiaroscuri, e il sole stesso per quanto splendido ha bisogno d'ombre più o meno opache; così alcuni riempitivi, alcune scene ritenute inutili e dannose al rapido svolgimento dell'azione, sono invece indispensabili per ottenere il successo.

E, del resto, voi m'insegnate che qualunque bella stoffa, senza cardatura, mostra i denti; e il pubblico, che scambia il panno nuovo per logoro, fa le sue proteste al fornitore. Voi m'insegnate che le pietanze troppo drogate, o servite come suol dirsi *al sangue*, finiscono per nauseare il palato...

M'insegnate insomma — forse anche un pochino per prova — Sicuro!!!... che mentre l'autore si aspetta gli applausi, quell'altro fischia!

Certo che affermare alla bella prima che *tela* e *tesi* rovinino un lavoro comico, sembrerebbe un paradosso, ma è una verità.

I capolavori di babbo Goldoni, per la maggior parte nati come da scena nasce scena, con un secolo di rughe sono lì anche oggi vispi, sani e freschi, da mettere la consolazione e l'allegria a vederli e a sentirli.

Se non che a proposito di *tela* e di *tesi*, per non ripetere cose già dette, debbo riprodurre tal quale l'ultima parte della lettera di tre anni e mezzo addietro; e ciò anche perchè mi parrebbe una ipocrisia il valermi di concetti vecchi contentandomi di vestirli di forma novella.

Io allora scrivevo all'amico d'Ormeville precisamente così:

« Dunque... non traccia ben definita; non meta pre-
« cisa; — nessuna *tela* insomma. Io mi avventurai sem-
« pre nell'ignoto, come un passerotto che tenta, in mezzo
« al buio pesto della notte, il suo primo volo dal nido.

« La *tela*?... sì, c'è chi la trova una ricetta indispen-
« sabile...

« E come eccezione, forse, sarà ricetta buona; ma
« come regola, no, e poi no! Perchè, se fosse vero che
« codesta bastasse, e allora ogni commedia fatta sulla
« *tela* di un celebrato romanzo dovrebbe riuscire sempre
« un capolavoro.

« E invece?... quante birbonate!

« No, ripeto, io non adoperai nessun metodo, nes-
« suna regola... nemmeno la falsariga. — Solamente, a
« commedia finita, adoperai un lungo, paziente, geloso
« lavoro di lima.

« E alcune volte, dalla testa, alcune altre, incominciai
« dai piedi; e sia in questo caso, e sia in quello, l'osso
« più duro fu sempre per me la prima scena. La quale
« poi, rifatta, rilimata e ricopiata e due e quattro volte
« si tirava dietro, via via, tutte le altre, tale quale come
« fanno le ciliegie.

« Ma il più bello è questo: che la prima scena, co-
« testa scena che mi aveva dato l'aire, era di solito
« quella che, a produzione finita, veniva barbaramente
« immolata.

« Un'altra volta, innamorato da una tesi ardita, se-
« dotto da una situazione drammatica, come chi dicesse
« *irresistibile*, stuzzicato da un carattere nuovissimo...
« nella sua terribilità — eccomi alla scrivania, pieno il
« cuore e la mente d'un soggetto il più tragico del
« mondo.

« Che cosa ne seguì? Uno strano fenomeno... una
« specie di rivoluzione. La tesi, la *tela*, i concetti, ecco
« che, strada facendo, si modificano; il bianco diventa
« nero, nero il bianco; la situazione *irresistibile*, quella
« stessa che doveva essere il cardine, la colonna verte-
« brale, il gran successo del dramma, ecco che rimane
« nella penna, come se fosse stata la cosa più logica
« del mondo... ecco che caratteri, catastrofe, e ogni cosa
« è cambiato!...

« Doveva essere un dramma tragico, e riuscì la più
« allegra, la più fortunata commedia del mio repertorio:
« *Fuochi di paglia!*

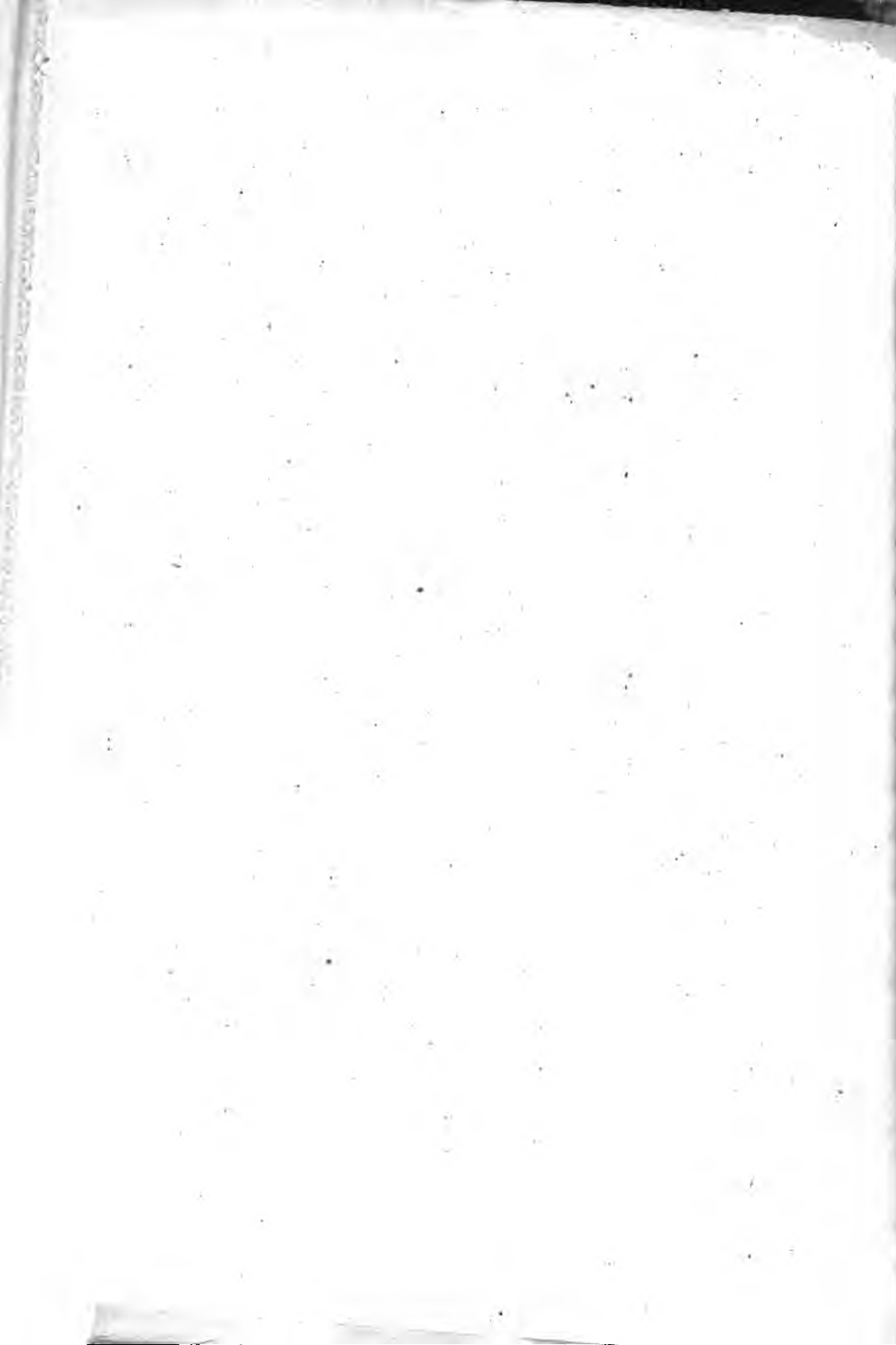
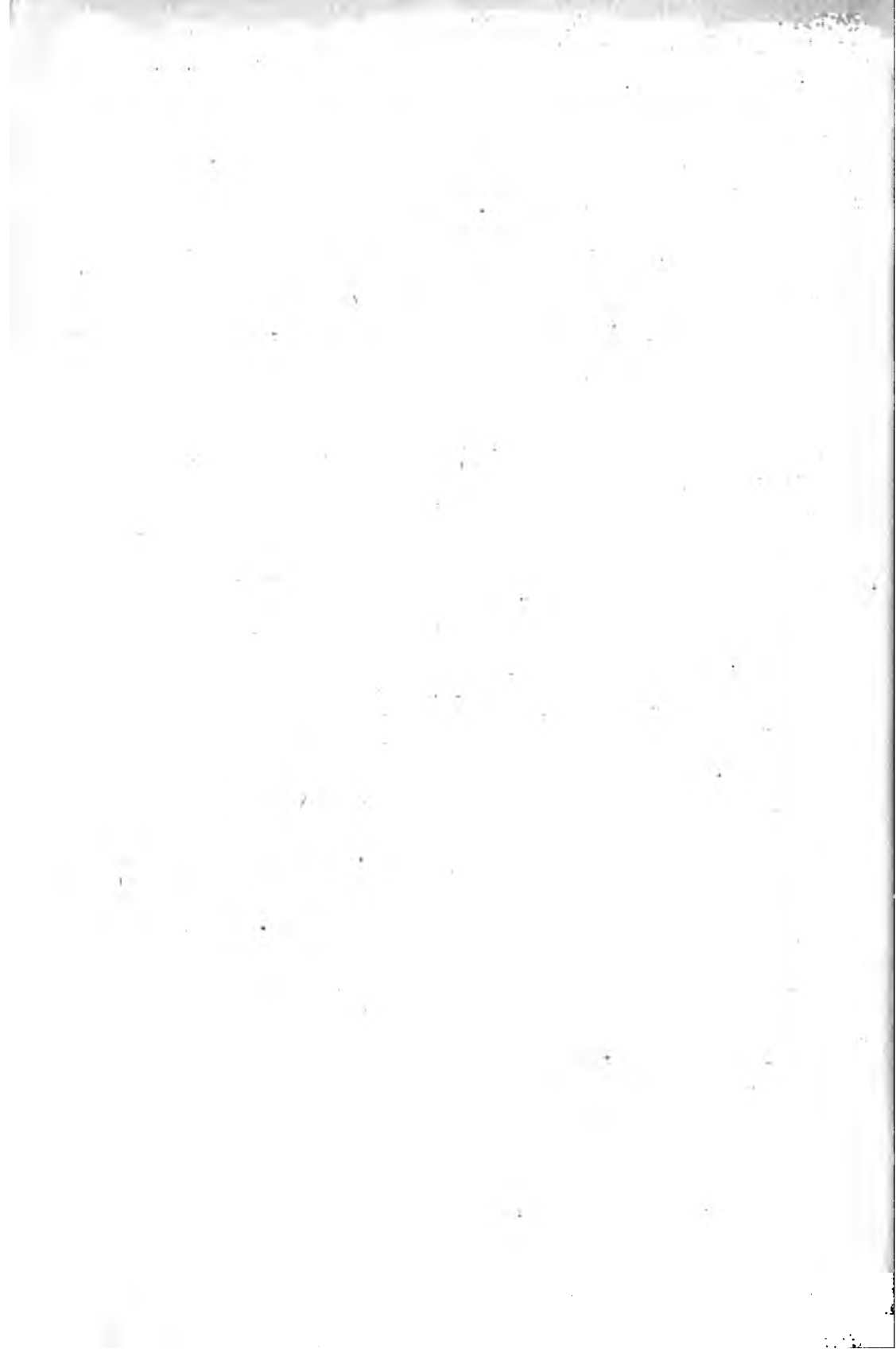
« E tuttavia tu chiedi a me come io faccia a fare una
« commedia?

« Amico mio, non avertene a male se ti dico che ti
« sarò profondamente grato, se riescirai a spiegar-
« melo tu!

« E, per concludere, non ti lambiccare tanto il cer-
« vello, perchè nessuno autore potrà dirti mai come si
« faccia davvero a comporre una buona commedia —
« una commedia di quelle che piacciono addirittura —
« se prima tu non gli avrai detto come si componga quel
« capriccioso amalgama che si chiama... il *Publico.* »

Così io concludevo, rispondendo al primo interpellante; così, egregio collega, io concludo rispondendo al secondo; e se voi, con quell'intelletto da cui uscirono *I dissoluti gelosi*, e con quella scienza pratica che

deve necessariamente avere ogni capo divisione di un Ministero della pubblica istruzione, potrete dirmi come si componga l'amalgama sullodato, e per gl' Iddii immortali, e protettori di Roma, fin da questo momento io vi giuro che... chiavi, in teatro, non ne sentiremo più!

Leo di Castelnuovo.

Riccardo Castelvecchio

Castelletto Ticino, 14 (6) 87.

Gentilissimo collega,

Sono da due anni stabilito in Castelletto Ticino ed abito colla mia famiglia lo storico castello Visconti di cui parla il Grossi nel suo bel romanzo *Marco Visconti.* Di qua rispondo alla graditissima vostra e alla per me lusinghiera dimanda che essa contiene.

Scrivere una commedia è la cosa più facile del mondo. è come, per modo di dire, andare la vigilia di Natale a Milano dal Biffi o dal Cova a comperare un panettone.

Domandatelo a quella frotta di pseudo-autori che al dì d'oggi sbucano fuori da tutte le parti come le lucertole a primavera; essi ve lo diranno.

Per me, quando mi salta il maledetto grillo di comporre una commedia, è lo stesso come se entrassi in una camera perfettamente buia a cercarvi qualcosa sul tavolino.

Quel *qualcosa* è il tema. Vado a tentoni, urto in un mobile, inciampo in una seggiola, poi in un'altra, a risico magari di battere il naso nel muro; sinchè finalmente, quando Dio vuole, incontro il tavolino, stendo la mano e trovo.... il tema.

Ma codesto tema che roba è?

Immaginate una matassa arruffata di cui si cerca il capo per poterla dipanare sino alla fine.

Il *capo* e la *fine* sono i due punti cardinali della commedia. Parto dall'uno colla fissazione di arrivare all'altro e mi accingo a svolgere.

Ma dietro via, quanti gruppi, che labirinto di fili che si accavallano, che si intrecciano, che formano dei nodi inestricabili... Non è possibile progredire, c'è soluzione di continuità... mi fermo!

Una buona donnetta semplice mi guarderebbe, ridendo del mio imbarazzo e mi direbbe:

— Ma caro lei, non è così che si fa; lei ha avuto troppa fretta di mettersi a tirare, doveva prima stendere la sua brava matassa sull'arcolaio e poi andare innanzi con pazienza, pianino pianino. In difetto di arcolaio, le avrei magari prestate le mie due manine e così sarebbe arrivato in fine senza intoppi. Adesso, come stanno le cose, non c'è verso, bisogna tagliare.

E io taglio.

Tutta questa chiacchierata serve a concludere che, trovato una volta l'argomento di una commedia — argomento che si presti a delle situazioni interessanti, a delle passioni vere, a un intreccio logico — trovato l'ambiente, trovati i personaggi, un autore prudente, prima di mettersi a scrivere dovrebbe tessere la sua tela, il suo *canevas*, come dicono i francesi, atto per atto, scena per scena, coordinare gli episodi, avere insomma sulla carta il suo bravo lavoro meno il dialogo, che deve venire spontaneamente da sè.

Queste cose voi, caro Costetti, le sapete a menadito e le avrete messe in pratica, voi che avete fatto delle commedie buone.

Ma io questa pazienza non l'ho mai avuta, e dopo di essermi prefisso il principio e lo scioglimento d'un lavoro, ho quasi sempre tirato via a casaccio, sperando che da cosa nascesse cosa.

Qualche volta me ne sono trovato bene, come, per esempio, nella *Donna romantica*, nella *Cameriera astuta*, nell' *Ugo Foscolo* e in qualche altra, ma il più sovente, giunto a mezza strada ho dovuto tagliare il filo, ossia cancellare il già fatto e tornar da capo.

Conchiudo che scrivere una buona commedia tutta di getto, senza incagli, senza pentimenti, è come indovinare quattro numeri al lotto.

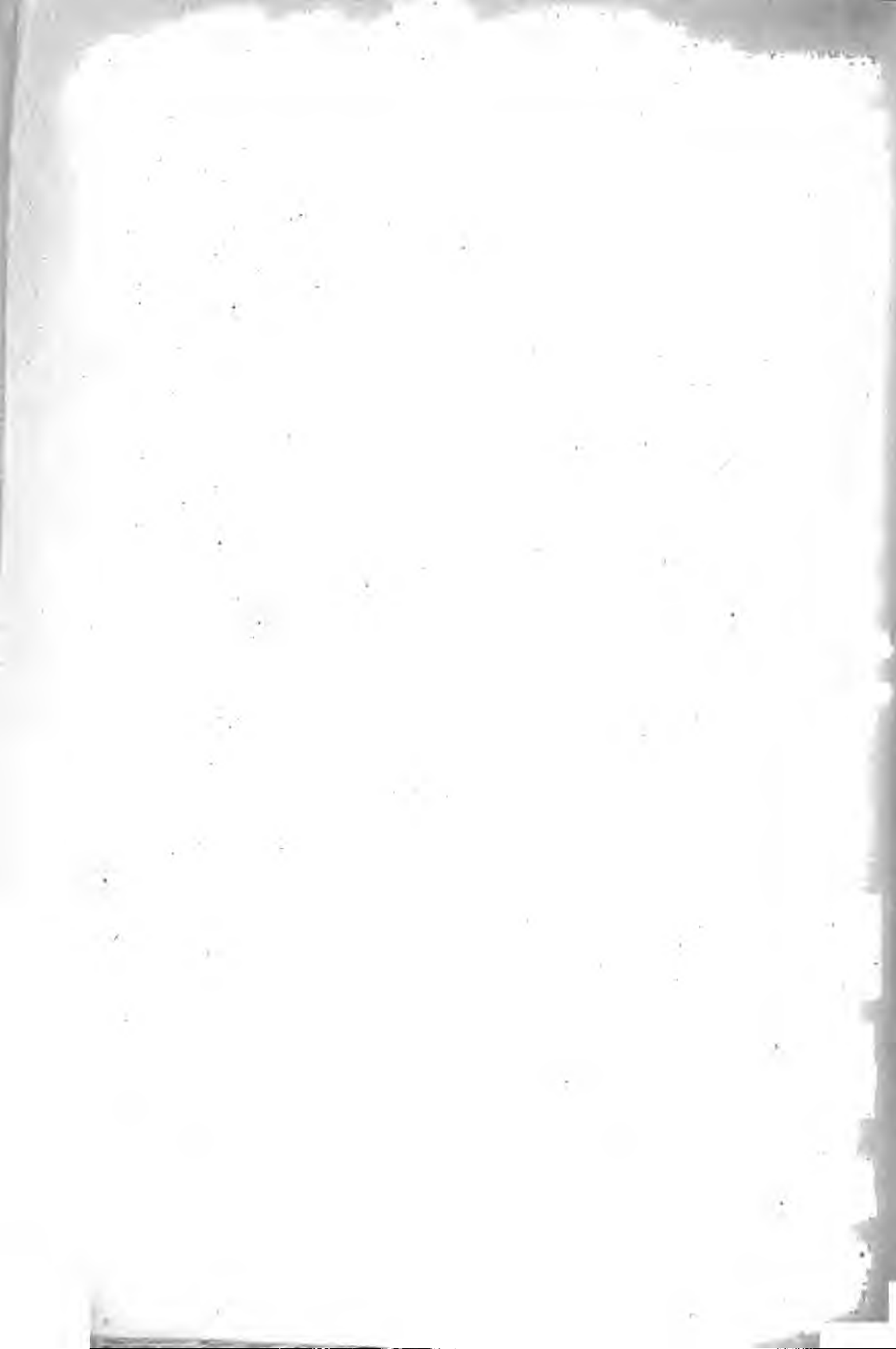
Del resto, a che ci giova, a noi italiani, fare delle buone commedie? Chi le giudica?

In una città ve le applaudiscono, in un'altra ve le fischiano. I capocomici storcono il naso quando offrite loro una commedia nostrana: la leggono fra due sbadigli e magari ve la respingono con questa semplice frase — *non mi persuade*.

Dunque, amico mio, persuadiamoci noi che a questi lumi di luna c'è modo d' impiegar meglio il tempo che non sia sciuparlo dietro una commedia. Io che ne scrissi tante (pur troppo!) sapete cosa faccio ora? prendo la zappa ed il badile, e vado nell'orto a coltivare i cavoli e le rape.

Credetemi con affetto

Tutto vostro

RICCARDO CASTELVECCHIO.

Roma, 24 gennaio 1888.

Egregio signore,

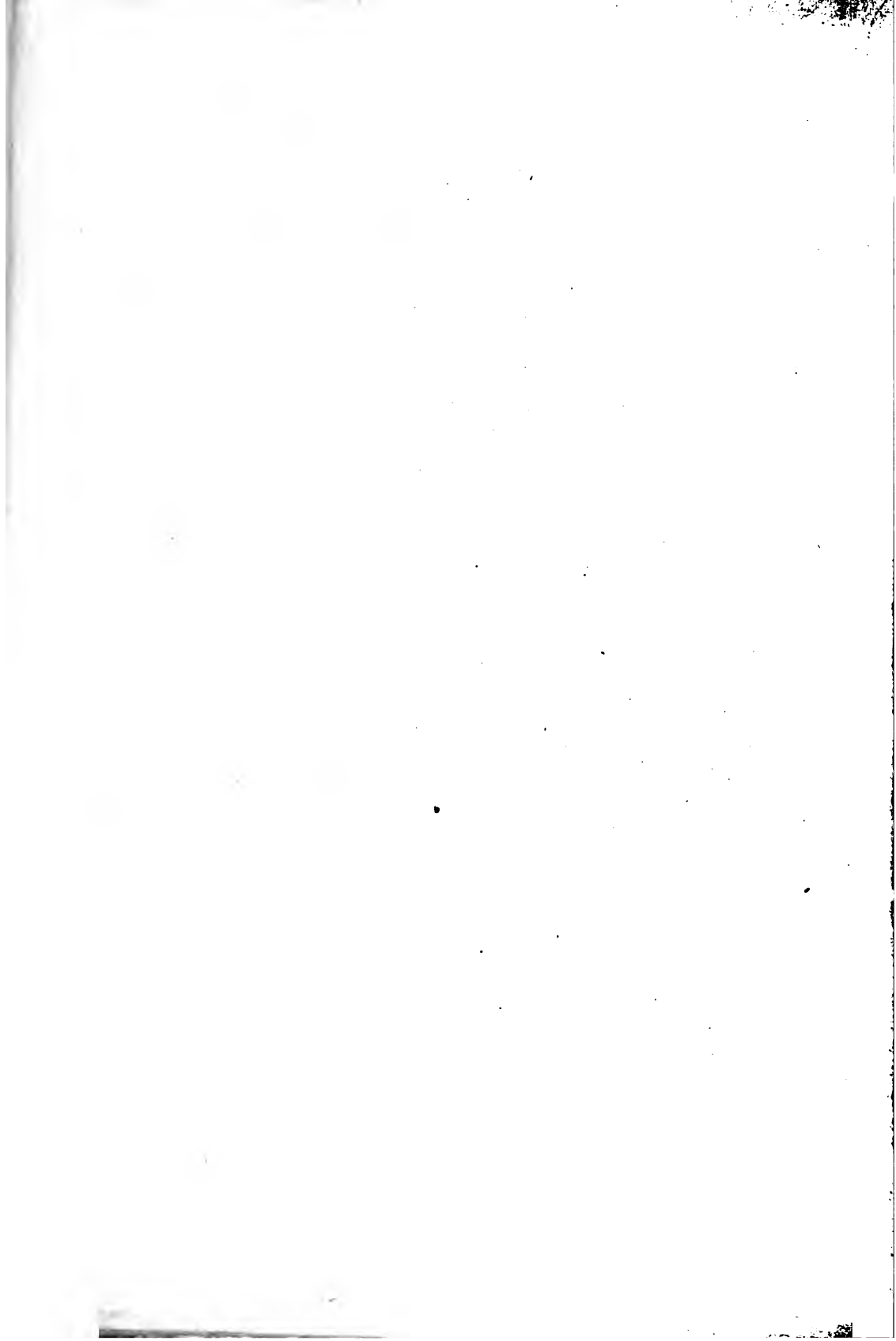
Solo al mio ritorno a Roma mi fu rimesso la gradita sua dell' 11 corrente, nella quale Ella mi fa una richiesta molto gentile e molto lusinghiera.

Ma veda, caro signore, da troppo tempo non ho più scritto commedie per ricordarmi del modo, se pure uno ve n'era, in cui mi venisse fatto di scriverle.

Non posso quindi proprio rispondere alla domanda sua.

Questo le posso promettere che se mai Dio mi darà di scrivere ancora una commedia (del che comincio a disperare) starò attento al come ciò mi sia avvenuto, e glielo comunicherò, qualunque esso sia.

Intanto continui a volermi bene, e mi creda

Suo dev.mo
D. Chiaves.

Michele Cuciniello

Napoli, 23 luglio 1887.

Chiarissimo amico,

Riscontro la gratissima vostra in data del 19, pervenutami in casa ieri 23. Mi son meravigliato del ritardo.

Voi mi fate l'onore di dirigermi la seguente domanda, che avete diretta anche ad illustri commediografi e drammaturghi: « *Come si fa una commedia, e come fate a farla.* »

Io non so che risposta vi daranno i sullodati commediografi e drammaturghi. Io che, indegnamente, appartengo a questi ultimi e che « mea culpa, mea maxima culpa » ho perpetrato drammi quasi tutti storici, io, per parte mia, mi confondo tanto nel rispondere al quesito che sarei quasi tentato di uscirmene con le famose tre parole di Pilato: *quod scripsi scripsi;* e ciò non per sfuggire all'obbligo, che è per me un piacere, di rispondervi, ma perchè non saprei dirvi davvero con quali norme ho scritto i miei lavori, e perchè li ho scritti così e non altrimenti. Io non ho seguìto regole; non ho avuto ammaestramenti, ed ho scritto perchè ho

scritto; e sarebbe proprio il caso di esclamare in musica con non so più quale eroe di Metastasio:

D'un genio che m'accende
Tu vuoi ragion da me!

Se però non ho avuto bisogno di regole e norme (e credo non ve ne sieno) ho avuto indispensabilmente bisogno che l'argomento, il soggetto, ch'io voleva trattare, mi avesse per sè stesso interessato e commosso. Commosso io, che scriveva, il lavoro mio commoveva immancabilmente il pubblico e piaceva. Il cuore forse, mio chiarissimo amico (giacchè la critica ha costantemente trovato che nei miei drammi c'è cuore) il cuore forse, se potesse parlare, sarebbe più capace di me a rispondere al vostro quesito e dirvi in qual modo e per quali slanci, messosi d'accordo col cervello, ha dato fuori quei prodotti. Io non ne so niente.

Vi dirò solo che, quando un soggetto mi colpiva, bastava che vi meditassi su un pochino per trovarvi, quasi d'intuito, quei punti che potevano riuscir culminanti nella rappresentazione; e da essi mi veniva additato il numero degli atti in cui dividere il lavoro. L'embrione dunque del dramma, e più che l'embrione poichè aveva già i suoi lineamenti, che si era formato così quasi per virtù propria, mi veniva innanzi tutto armato come Minerva uscita dal cervello di Giove. Il più era fatto; eccovi adesso *la ricetta* di quello che in seguito del già detto facevo io.

Dovendo scrivere un dramma storico, m'industriava ad esporre come in un quadro l'ambiente ed i tempi nei quali l'azione si compiva. L'orizzonte di codesto quadro che, nei primi atti era vasto, veniva io poi restringendo a mano a mano che l'interesse dell'azione

drammatica, propriamente detta, cresceva fino a concentrare tutta l'attenzione del pubblico su i personaggi principali per mezzo dei quali l'azione stessa sviluppavasi e si compiva. Mi studiavo inoltre di dar un carattere a ciascuno dei miei personaggi, grossi o piccini, perchè ogni uomo ha un carattere proprio come ha una propria fisonomia; e finalmente, nel farli pensare e parlare, mi metteva io, come volgarmente si dice, nei panni loro; mi figuravo d'essere agitato io stesso dalle diverse passioni che dovevano agitarli e li facevo pensare e parlare, essi, uomini come me, come avrei parlato io, uomo come loro, nella classe sociale a cui appartenevano, nelle condizioni in cui versavano, nei sentimenti dai quali erano mossi. Per ultimo, il mio scopo principale era interessare lo spettatore e tenerne desta l'attenzione fino all'ultima scena del dramma. Ecco la ricetta, nè più nè meno. Benissimo, mi direte voi, mio illustre amico, ma come fate ad ottenere codesto scopo? Con le regole no certo, vi rispondo io; almeno io non ne conosco. E dunque? E dunque codesto scopo si ottiene perchè... ecco... perchè si ottiene... quando si ottiene.

Di quanto poi riguarda il dialogo scenico, è inutile preoccuparsene - io parlo del dialogo semplice, spontaneo, efficace. - Esso, a mio credere, è un dono naturale, che non si può acquistare, sgobbando al tavolino. Ci sarebbe un'altra faccenda a cui accennare, la *lima;* ma io vi confesso, a mia grande confusione, che della lima non sono stato mai troppo amico. La fatica mi spaventa e la lima mi fa paura. Quando essa non è maestrevolmente adoperata, snerva il concetto primitivo, e sciupa ciò ch'è uscito spontaneo dalla fantasia.

Concludo poi, mio chiarissimo amico, col dirvi che se dagli autori di commedie otterrete norme, regole,

schiarimenti, tanto meglio; essi potranno essere utili ai giovani che vogliono battere la carriera del commediografo, ed io credo che sia stato questo lo scopo a cui avete mirato nel proporre il vostro quesito; ma che volete farvene dei consigli e suggerimenti che potranno darvi gli autori di drammi e specialmente (*libera nos Domine*) di drammi storici? Alla larga! Il dramma, a cominciar dallo storico, è andato ormai tra i ferri vecchi insieme alla musica di Rossini e alla sua scuola, della quale è stato contemporaneo, *ed ha fatto il suo tempo*. È vero che di codesti lavori morti e seppelliti, quando ne risuscita qualcuno qua e là, purchè abbia una DISCRETA interpretazione, che è tutto quanto si può sperare in giornata, ottiene sempre gli antichi successi. - Ma che serve?

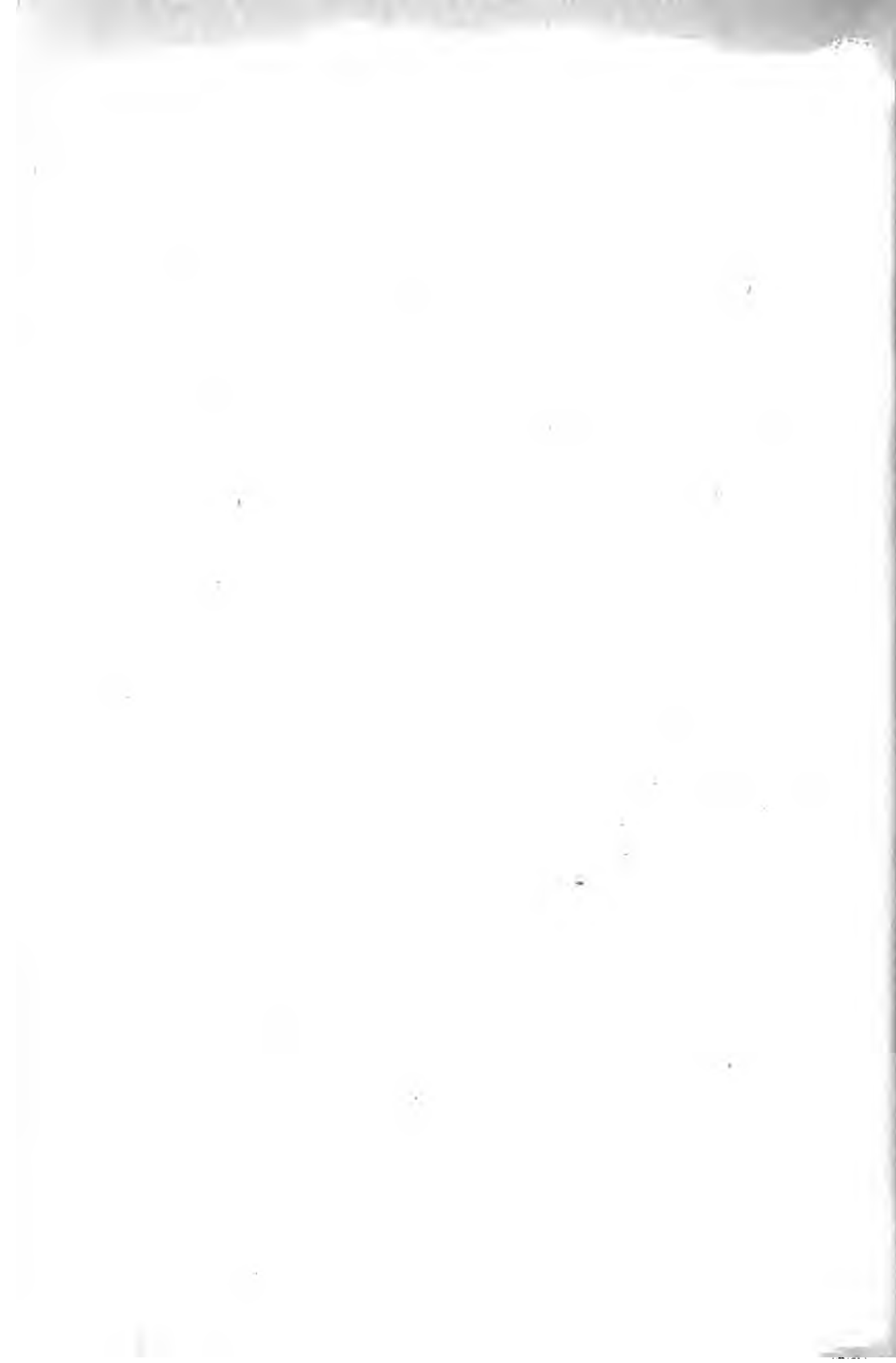
Il dramma storico, sentenza inappellabile data dalla critica e da quegli attori che non son più buoni a rappresentarlo, *ha fatto il suo tempo*. Codesti attori forse e la critica hanno dimenticato che tutti i generi son buoni, meno il noioso. Ma è fatto; la sentenza è uscita e non c'è appello, e se a qualche drammaturgo può dispiacere che il dramma abbia fatto il suo tempo, a me no certo, perchè ho fatto anch'io il tempo mio; e me ne rimane pochino per rimpiangere il passato.

L'epistola, mio egregio amico, è riuscita lunghetta; e voi perdonatemi; i vecchi, lo sapete, sono come quel cieco, suonatore di violino, al quale bisognava dare un soldo perchè suonasse e dieci lire perchè smettesse.

State sano; e vogliate bene al vostro

Devotissimo
M. CUCINIELLO.

———

Francesco De Renzis

CONFESSIONI

...— Un impresario mi scrive, dicendomi lustro e decoro del teatro italiano. Egli, con gli elogi sperticati, offende la mia modestia, ma solletica la mia vanità e gli perdono.

Mi chiede un lavoro inedito, per avere il quale farebbe le cose più insolite: potrebbe darmi persino i diritti d'autore assegnati dalla legge!..

A me segue quel che agli altri scrittori: non so voler male al turiferario, bruciante incensi sotto il mio naso: scriverò la commedia.

D'altra parte, è tempo ormai che sorga e viva la grande arte italiana. La quale vede porgere a lei favori con nobile gara di ministri e mecenati. Chi sa, è forse inciso negli annali del fato, che dal mio cervello esca finalmente la grande commedia del secolo XIX.

Mi metto all' opera. — Vediamo. Spiegherò le ali della fantasia verso le gaie regioni? Il posto lasciato dal Goldoni è vuoto tuttora. Invano parecchie generazioni di uomini si sono succedute nell'agone. A nessuno fra gli scrittori comici il paese decretò un monu-

mento, mentre nei silenziosi viali del Pincio, una folla di busti marmorei mi dà il nome di cento grandi sconosciuti, dei quali i posteri ignoreranno l'ortografia.

Ho aperte innanzi a me altre vie di successo. Potrei far tornare il pubblico sviato alle commozioni forti del dramma. Non correrò dietro agli altri, nelle scipìte imitazioni della scena francese. Io voglio il dramma vero, umano, moderno. Non che moderno, eterno. Io voglio tornare alle pure sorgenti ove attinsero i grandi maestri. Quali vie nuove, quali sterminati orizzonti non aprono alla scena le passioni nostre in questa lotta affannosa della civiltà; quanti mezzi potenti non soccorrono il poeta, oggi che la fisiologia spiega i fatti psicologici più ascosi!

La fatalità di Eschilo, io potrei raggiungere, solo a sfogliare i libri del professor Lombroso; i quali dimostrano che ogni uomo porta seco il proprio destino, nascosto in una molecola del cervello, conseguenza ineluttabile d'un atavismo morboso.

E perchè non dovrei io salir sublime, quanto e più di Guglielmo Shakespeare? Rifare a mio modo un *Giulio Cesare*, un *Re Lear*, un *Otello*?... Ah! sì, parliamone di Otello. — Sissignori: Otello, geloso, uccide Desdemona. — Scena immensa! Ma l'uccide strangolandola! Qui sta il baco. Ella muore asfissiata; ma la scienza ammonisce che la morte non avviene, se in quelle condizioni entri nei polmoni solo un briciolo di aria.

Ora Desdemona perdona dopo la soffocazione. Se parla, respira: se respira non può, non deve morire! Oh! quanto meglio farei l'*Otello*... — se giungessi a farlo!

Ho dunque libero il campo. Quante situazioni comiche sono fra i miei ricordi!

— Due giovani vogliono sposarsi a dispetto dei genitori?.. Troppo vecchio. Ho di meglio io! Due giovani credono di odiarsi e si amano? Anche questa mi par cosa già nota. Se mettessi in ridicolo la civetteria delle donne? Peggio! C'è da far credere di non aver mai letto una commedia altrui. Gli innamorati?.. Oh! la graziosa invenzione! Ma gli ha fatti Goldoni.

Rifugiamoci nelle alte vette del dramma. Vi sarebbe un soggetto politico? Non diverte — Una tesi sociale? I giornali ne danno un quintale per un soldo. Lo veggo: non bisogna uscir dall'amore.

L'amore è eterno come il mondo e giovine come la primavera. Descriverò una passione vera, reale, proprio tal quale avviene nella vita. Io sono un vecchio conoscitore delle donne; sono stato tradito tante volte!..

Ma... I personaggi, naturalmente, sono tre: il marito, la moglie, il terzo. Con tre palle d'avorio sul biliardo si fanno milioni di combinazioni, e sul teatro affediddio non s'esce da un pudico adulterio. Una situazione sola, che mette capo a due soluzioni possibili. O al terzo atto la moglie confessa, o al quinto il marito offeso uccide se non perdona. Ci sarebbe il divorzio!... il coro antico — È un tema bellissimo per le scene, ma i deputati l'hanno sciupato!

. . . .

Così parla in un soliloquio senza fronzoli, un autore, che va per la maggiore, invaso dal sacro fuoco dell'arte. Ne conosco di quelli, che dopo aver lungamente meditato, vanno a far quattro passi, suggeriti dalla igiene alle persone obese.

Il pubblico, che delle lotte intime altrui ignora le fasi e le disfatte, accusa allora questi, che fu detto la speranza del teatro italiano, di ignavia e di pigrizia.

Oh! come mai! esclama l'onesto borghese. In un anno io ho potuto vendere centomila quintali di zucchero e Tizio non ha saputo metter fuori una commedia in un atto? E pure i capocomici promettono i diamanti di Golconda e l'oro del Pattòlo pur di svegliarne la cupidigia. Come mai nessuno risponde all'invito? È vero: prosegue sottovoce l'onesto borghese: oggi i diamanti di Golconda non girano pe'l mercato, e all'oro del Pattòlo, ognuno preferisce un foglio da cento lire. Ma del resto, non dev'essere poi cosa difficile a lavorare per il teatro. Ed egli vien fuori con questa domanda. Scusi, sa dirmi Lei, come si fa a mettere insieme una commedia?

La dimanda è ingenua. Tanto varrebbe chiedere a un padre di famiglia: — scusi; quale è il metodo per avere dei figliuoli coi capelli biondi?

Egli è che le commedie vengono al mondo, proprio come i figliuoli: senza farlo a posta. Un'idea sorge, da prima confusa, poscia cullata: prende corpo, e man mano si fa grande. Lo stato civile mette in lista ogni anno cinquecentomila italiani nuovi; ma quanti soldati fra essi? Quanti capaci d'opera virile? La parte maggiore sparisce nella infinita vanità del tutto, senza aver nulla dato alla patria. Quante pagine, battezzate co'l nome pomposo di commedia, finiscono dal salumaio?

Nessuno che non abbia passati lunghi anni in compagnia dello spago e della lesina, ardisce di primo acchito accingersi a fare un paio di scarpe: neppure una sola. Ma ognuno che abbia compiuto i suoi bravi studi elementari, non si perita di scrivere sovra un bel foglio di carta nitido e levigato: *Atto primo*, *Scena prima;* ogni fanciulla ben nata, fornita d'un diploma, getta giù cinque atti sul tavolino, come una massaia sciorina al sole un sacco di granturco.

Io ho visto a dentro a molte coscienze timorate di Dio, e nel segreto ho scoperto delitti drammatici innanzi ai quali il Troppmann era più bianco dell'agnello pasquale. E non sono sempre da vero i poveri di spirito che s'accingono all'ardua impresa. Spesso è un professore di chimica, che darebbe dei punti al Gay-Lussac o ad Humphry Davy; talora è un giornalista, capace di stritolare un ministro prepotente con due righe di buon inchiostro; o un bottegaio arricchito, incapace di far torto d'un capello al prossimo suo.. dopo aver lasciato il negozio. Persino gli albergatori non sfuggono al contagio, e tra le note fantasiose redatte pel forestiere, scodellano talvolta un dramma in cinque atti.

Su per giù tutti si fanno uguali illusioni. Ed è naturale. A far commedie insulse non ci si mette gran che. È del resto un passatempo onesto, permesso alle persone adulte, incapaci di esercitarsi nella ginnastica.

Se non pertanto alcuno più scaltro mi chiedesse: Come si fanno le commedie applaudite? Io non saprei rispondere nè pure allora. M'immagino ch'elleno vengano per generazione spontanea, o come una flora meravigliosa il cui seme impalpabile sfugge all'occhio mortale.

Ho scritto anch'io commedie, cui già due generazioni hanno fatto buon viso. Altre ne feci, che vissero meno dei fiori offerti alla prima attrice. E bene: io posso far fede, che fino all'alzarsi della tela, mi parevano altrettanto belle le une e le altre, e ai comici pure. Sopratutto ai comici. Solo quando è cessato lo sdegno dell'insuccesso, e i difetti ho visto appariscenti, imparando ogni volta qualche cosa a mie spese, ho esclamato rileggendo il lavoro: — Egli era da vero una gran birbonata!

Salvo i grandi maestri, sonnecchianti talora anche eglino, il comune degli autori drammatici corre il palio con gli occhi bendati. Innamorati d'un titolo, d'una scena, talora d'una parola che chiude un atto, essi costruiscono un artifizio di accessori burlevoli o di situazioni drammatiche. Viventi così per lunghi mesi in compagnia di personaggi fatti della propria creta, essi non più discernono il sublime dal mosfruoso.

Dall'altra parte della tela, è il pubblico sovrano, annoiato, di assai difficile contentatura. Un istante di cattivo umore, una frase dura, una situazione scabrosa, un rîcordo inopportuno, lo rendono atrabilàre, collerico, crudele. Ma come son pur gradite le sue carezze e come ricercate; quale infinita dolcezza spira ogni sorriso delle sue labbra, quanta gioia produce ogni applauso! Ma come cercare la via del suo cuore?

È presto detto. Del nuovo, dategli del nuovo, e vedretecome sotto l'incanto, egli, questo sovrano annoiato, sorriderà contento. Del nuovo? Bada davanti! Ma se tutto è stato detto, se tutto è stato scritto, se tutto è stato sfruttato come argomento di dramma e di commedia, dalla vita di Cristo alla selezione darwiniana?

Queglino, che del teatro tentano l'agone spesso s'illudono in questa affannosa ricerca del nuovo, d'aver trovata una situazione drammatica agli altri sfuggita. Una qualche cosa venuta durante i secoli, sotto gli occhi di tutti, e da nessuno vista. L'uovo di Colombo insomma! Pochi soltanto, d'animo dubbioso, fanno questo ragionamento semplice, modesto e utile a un tempo: se fino al giorno in che scrivo, il disegnato argomento ha avuto il pregio della verginità scenica, un qualche malanno ei deve pure avere nelle viscere, o un vizio redibitorio, per il quale, dalle genti sensate, è stato messo da parte.

Ma gli è come dire al muro. E scrivono, lieti, audaci, ma non del pari fortunati. A trattar l'argomento si trovano presi fra due usci, e l'amor proprio aiutando, metton fuori quei mostricini, dal pubblico inesorabile condannati a morte precoce.

Se invece ognuno pensasse modestamente: — L'uomo è eterno; rinasce, si riproduce e muore con alterna vicenda portando seco le passioni degli avi. La storia, la civiltà, possono sbiadire le tinte, smussare gli angoli, ma i sette peccati capitali rappresentanti le passioni che ci fan vivere e morire, son sempre quelli. Dunque non usciamo di lì.

Oh! i beati tempi ateniesi! Quella brava gente da Eschilo, da Sofocle, da Euripide, chiedeva ben poca cosa. Sapeva a mente la storia di Oreste, e i danni degli Atridi. Non aveva sorprese al 5° atto e non le chiedeva. Nelle gare dava un premio (allora usava anche i premi) all'autore che meglio avesse inteso il vecchio soggetto o più profondamente avesse commosso, o con più sonoro verso avesse accarezzato il suo orecchio.

Ma a far di tai ragionamenti ci si sciupa carta ed inchiostro. Cerchiamo il nuovo se il nuovo abbia a essere. Lo troveremo, insieme con la originalità, quando getteremo su l'opera nostra la maggior copia del nostro cuore. Sarà sempre nuova una situazione vista e trattata in modo a noi personale, e l'opera applaudita, se come dice un maestro, nata dall'analisi vera dell'uomo e condotta dalla logica.

Forse non basta.

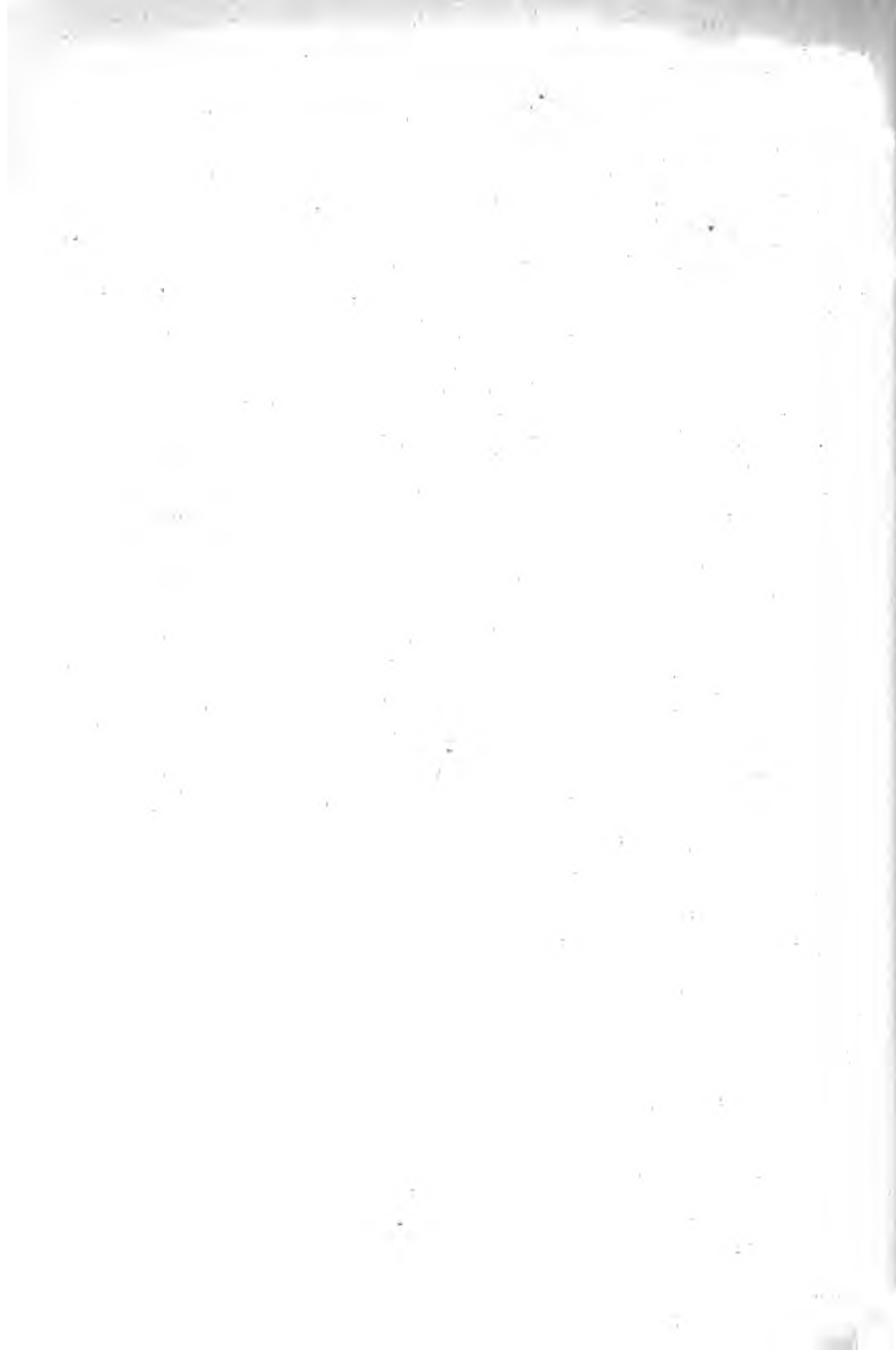
Non arriveremo a far cosa vitale, se scritto il lavoro non sia sfrondato d'ogni scena inutile, d'ogni personaggio ozioso, d'ogni coppia di ragionatori chiamati a far dello

spirito e a ritardare l'azione. L'ammonimento è dello Scribe. Il quale soleva dire alle prove: *Coupez coupez, mes amis: tout ce qui est coupé, n'est pas sifflé.*

Così feci io sovente. Pur troppo, quando ho creduto d'aver messo al mondo un capolavoro, man mano sfrondando l'inutile, il mediocre, l'ozioso, mi son visto morire il neonato fra le mani, ridotto dal coltello dell'operatore senza carne, senza muscoli, senza ossa. Ahi, dolorosi momenti! Quegli solo che non conobbe la paternità d'autore, può giudicar grande al paragone la virtù di Abramo, sagrificante il figliuolo.

Non mi pento. Io penso ancora che la miglior mia commedia è quella ch'io non ho mai scritta.

F. De Renzis.

Paulo Fambri

Mi domandate in che modo si faccia secondo me una commedia.

Proprio, secondo me, in nessuno, perchè non si fa, si ruba.

È stato detto che *la propriété c'est le vol;* io dico che invece *l'invention c'est le vol.*

Del resto, quanto al vocabolo esso dice il vero perchè *invenire* non è ideare, è trovare.

Ed una commedia non si fa, ma per l'appunto si trova tal quale come l'oro, il quale non c'è alchimia che lo crei, ma si trova. Ben inteso che trovatolo resta qualche cosa da fare. Dite anzi molto, se volete, prima che splenda e che piaccia. A me pare che tutta la società passata e presente e un poco anche l'avvenire (perchè il poeta è talvolta un po' profeta) sfilando innanzi ad un osservatore gli mostri ad ogni momento un fatto, un carattere ed una combinazione, ovvero un conflitto di fatti e di caratteri nei quali c'è più commedia che oro nelle sabbie della California.

Omero poteva dire:

Cantami o Diva.

Ciò significava che egli pretendeva che la Diva dovesse ella fare il poema e lui coglierlo e ricantarlo. Era nel

vero, i poemi li fa la Musa. Ora la commedia è un poema anch'essa. Per farla, in conclusione, bisogna avere la Musa accanto e a disposizione e una società antica, presente ed anche futura, la quale sfili davanti, e durante la sfilata, dirle: *canta*, ovvero: *parla*, secondo l'occasione e l'umore.

Ma andiamo avanti coll'analogia del vecchio Omero, il quale non dice mica: Musa, fammi un poema quel che ti pare e piace; tutt'altro, egli non è passivo, egli le dice: Voglio la tal cosa, l'ira del Pelide, per esempio.

Così il poeta comico non ha da dire alla Musa: Fammi, o Musa, una commedia, ma bensì: Guarda bene quelle persone che ti addito laggiù, nota in quali buone o cattive relazioni stieno tra loro, nota gli amori e conflitti che abbiano o alternino e fanne un bel soggetto di commedia come quelli dell'Atride e del Pelide di poema.

È probabilissimo che, se le persone e i momenti vengono bene scelti e ben presentati, la Musa sia compiacente.

Qui mi occorre un'errata-corrige. La Musa non è mica accanto; essa è dentro.

Però, dentro o accanto, non è quel che più importa notare.

Notabile invece è questo, che per fare una commedia occorrono queste due cose: un'osservazione giusta ed arguta e una Musa compiacente.

In altri termini, un oggetto e un soggetto comici entrambi.

L'oggetto non manca mai. Il mondo è essenzialmente comico. Spesso è tale perfino in quelle lotte che finiscono tragicamente. Come son povera e prosuntuosa gente coloro che invece di dire:

— Io non la trovo la commedia nell'ambiente in cui m'aggiro! — Dicono che non c'è! Ma c'è sempre stata, c'è e ci sarà! La vanità, la cupidigia, gli amori, le bizze, gli equivoci, le furberie, tutto ciò è commedia.

Pigliate una statistica in mano. I suicidii per esempio, sono 1 su 1000, gli omicidi 3, gli accidenti sinistri mezzo. Sommate. Sono 4 e mezzo per 1000 di tragedia. Mettiamo altri casi più dolorosi che morte i quali la statistica non li registra. Supponete 30. È già moltissimo. E poi mettetene altri 3 così alti, così nobili che il riso ci s'arresti in faccia sopraffatto dal rispetto e dall'affetto. Sommate ancora. Sono 37 e mezzo.

Ebbene 37 vite e mezzo per 1000 fanno materia di poema o tragedia e 962 e mezzo di commedia.

Voi ben vedete che ci potrà essere un poeta comico senza talento, ma mai senza argomenti.

L'argomento è un frutto sempre maturo e pendente; non è che da cogliere. Tutto questo è tanto di lavoro fatto dal fatto, permettetemi il bisticcio.

Resta il lavoro da fare della Musa, la quale ha da impadronirsene come il chimico dell'oro, separarlo, lavorarlo e farlo brillare.

É stranissimo che il secolo XIX non abbia prodotto esso solo più commedie vere e vive che tutti insieme gli altri secoli $18 + x$ che lo hanno preceduto.

Quanta storia, quanta evoluzione, quanto egoismo, quanto altruismo, quanta audacia, quanta viltà, quanto genio, quanta fortuna, quante grandi vittime, quanti spregievoli trionfatori! Quanta tragedia! quanta commedia! quanta farsa! e che intrecciarsi e che compenetrarsi di queste tre cose fra loro!

Intrecciarsi e compenetrarsi, dissi. Ecco la grande difficoltà. È tale e tanto codesto lavoro del districare

e dello sceverare che è lì che la Musa si scoraggia e si perde.

Si diceva: dividi e impera. Costì bisogna dire: dividi e lavora.

Ma è per l'appunto il dividere che è il lavoro titanico. Mi ricordo come nel 1864 mi fosse balenata l'idea di una commedia intorno alla confusione ed agli imbarazzi economici, morali e domestici e sentimentali d'ogni specie nell'occasione del tramuto della capitale.

Alla mia musa, per esempio, non è riuscito di mettere insieme la commedia, perchè le si presentarono cento commedie fatte con almeno 1000 personaggi. Erano commedie tutte fatte ed esuberanti di movimento, coi personaggi tutti vivi e gl'incidenti curiosi e spesso piccanti; ma succede al poeta (il quale non è, nel primo periodo del suo lavoro, che quasi lo stenografo e il fotografo della natura) quel che succederebbe per l'appunto al fotografo davanti al cui obbiettivo non passassero già ma turbinassero persone e cose, o allo stenografo quando alla Camera dai banchi e dall'emiciclo si agitano e strillano tutti. Decisamente, non scerne e non scevera.

Le 100 commedie non permisero l'una; il troppo storpiò, come il proverbio dice. Il mio *Esodo* restò un desiderio; e dire che ci avevo tanto tanto riso nei miei monologhi preparatorii! Riso, ma fatalmente non scritto; me la son goduta, ma non ho fatto godere nessuno; quanto a me ho poi finito per soffrirne perchè una sola, dico una sola delle grasse risate mie che mi fosse riuscito di strappare al pubblico, l'era per me una bella partita guadagnata.

Ed io ciò avevo sperato e presumevo di me perchè avevo da un paio d'anni dettato al mio foriere il *Caporal di Settimana*, una commedia che mi piaceva, ma

che non avevo pensato mai a far rappresentare, sia perchè ero soldato ancora, sia perchè m'ero fitto in capo di metterci dentro un po' d'amore come mi aveva suggerito, indovinate mo' chi? Non l'azzecchereste alle cento: Francesco Domenico Guerrazzi, il quale mi diceva, e poi scriveva che tutto gli andava, meno la Gin che gli *faceva cilecca*, frase testuale.

Nel *Caporal di Settimana* non l'ho avuto il bisogno di sceverare. La caserma me l'ha fatta subito la commedia.

C'erano due capitani piemontesi i quali fusi in uno mi davano il mio Terremoto. Li nominerò in altro tempo e altrove. Uno di loro è talmente uomo di Plutarco, talmente grande e sacro nella mia memoria che, lui morto, non avrei certo potuto scrivere il *Caporale di Settimana* perchè il parlarne ancora adesso mi uccide l'ilarità e mi fa gli occhi caldi e rossi; il tenente Giberna l'avevo pure in una compagnia del mio battaglione, il tamburo Batocio era un concittadino stato qualche settimana alla 16ª mia. Quanto al giovane caporale, è un ragazzo come quasi tutti gli altri del 66. I suoi genitori arieggiavano i miei. La Gin era precisamente la mia vivandiera alle lande di San Maurizio, il regolamento di disciplina d'allora s'incaricava esso di dare con questi elementi la commedia, e la diede.

Come l'ho fatta? Un giorno il caporal foriere della compagnia, un certo Pugno, rideva come un matto alla finestra e chiamava il foriere Scalcino anche lui a vedere. Io restai inavvertito sull'uscio.

Il Pugno mostrava allo Scalcino il disperato imbarazzo di un volontario, appena caporale, sul quale a un tratto piombavano addosso tutti i servizi regolamentari della *Settimana* d'allora.

Il povero ragazzo era con le mani nei capelli. Io li lasciai osservare ed ascoltai. Quando ebbero finito, si voltarono e mi videro; sgomenti, unirono i talloni e presero la posizione. Ma io li obbligai a raccontarmi ogni cosa, non solo del momento d'allora, ma di tutti quelli di prima, perchè essi conoscevano il giovane e le circostanze. Insomma cavai loro di bocca la commedia tutta intera, compresi i lazzi del tamburo Batocio, il quale mezz'ora dopo e facendo le viste di nulla io volli *intervistare*, metto apposta il vocabolo moderno per quanto scellerato, e quell'intervista lì, fu proprio il cacio sui maccheroni.

Fatto sta che precisamente in foreria in due mattinate e mezza io dettai un po' al caporal Pugno, un po' al foriere Scalcino la commedia della quale nè egli nè lo Scalcino sospettarono mai di essere gli autori principali. Potrei dire con vocabolo fotografico che non l'ho fatta, ma soltanto *fissata*.

Parecchi anni dopo, quando io non ci pensavo neanche, incontrai Alamanno Morelli, il quale non mi lasciava vivere, perchè voleva da me una commedia.

Non gliela promisi, perchè avevo da fare per conto della difesa dello Stato un enorme lavoro sulla difesa delle coste; ma la sera stessa incontrai Privato che, incontratomi per caso e senza saper del Morelli, venne pur egli alla carica.

E poichè l'amico aveva precisamente la persona e anche un po' la faccia di quel biricchino del mio tamburo, certo Fabris, per forza d'associazione mi si presentò alla memoria il *Caporale di settimana* e gli dissi:

— Senti. Se lo trovo un manoscritto che ho dettato al mio foriere, te lo do.

Non lo trovai subito e non se ne parlò per allora.

Dopo qualche tempo però, come al solito, saltò fuori, ed io, incontrato poi il Privato a Firenze, glielo diedi. Stava ancora col Morelli. Lo lesse e mi dette un buon suggerimento, uno dei ben pochi utili suggerimenti che mi sian venuti dal palco scenico: quello di mettere la parte del tamburo in veneziano.

Nel dettato era in lingua. Fu il primo mio buon successo personale; prima, avevamo sempre scritto insieme il povero Salmini ed io.

Se v'importa anche di sapere come si faceva a lavorare in due, ve lo dico subito.

Per le commedie contemporanee era sempre il racconto di una persona, o il fatto diverso di un giornale che suggeriva l'argomento. Se ne parlava qualche dopo pranzo, era sempre dalle 7 alle 9 che ci si vedeva, ora buona, ora esilarante nella quale non era lavoro, ma conversazione che disponeva ad essere molto naturali.

Gl'intenti civili e politici di allora erano sempre il coefficiente della combinazione e della composizione.

Entrati d'accordo dopo le reciproche proposte e critiche intorno al soggetto, all'economia, e agli intenti del lavoro, uno dei due, quel che si profferiva, portava il giorno dopo la distribuzione prima per parti, come dire *atti*.

L'altro, da quella prima sbozzatura ricavava le scene non senza adombrarne l'andamento, e spesso anche determinare qualche azione o frase più spiccata che caratterizzava e finiva, per quel punto lì, il lavoro.

Con degli artisti improvvisatori, è un sistema di commedia dell'arte al quale credo che, più coscienziosamente di una volta, ma pure si tornerà, il lavoro si sarebbe potuto dire compiuto.

Invece si compiva con lo stesso metodo.

Da quest'ultimo lavoro della sceneggiatura particolareggiata e delle più spiccate designazioni di movimento e di frase, veniva naturale che ciascuno di noi due dicesse:

— Scriverò io questo, tu quest'altro.

Quel che scrivevo io, rivedeva e ricopiava lui, e quel che lui, io.

A chi leggeva o sentiva poi non m'accadde mai di sentir indovinare giusto — Questo l'hai scritto tu, oppure Vittorio.

Gli argomenti di soggetto storico erano d'assai più lungo lavoro. Tutti e due facevamo delle letture e ce ne comunicavamo gli appunti. Io ne conservo addirittura degli scaffali carichi.

Molte letture si facevano insieme. Redatta la lista delle persone del dramma in un foglio casellato (eravamo fin pedanti) si scrivevano sotto determinate rubriche l'età del personaggio, la condizione, i costumi, il carattere, i segni particolari, come nel passaporto.

Nel foglio stava s'intende pure una colonna per le osservazioni, che era la più ampia di tutte e alla quale, bisogna dire il vero, Rossi, Salvini, Bonazzi e Gattinelli si conformavano sempre e ce ne domandavano anzi delle altre, mentre le seconde parti, le generiche, così dette, se ne infischiavano.

Col povero Vittorio Salmini qualche volta s'usava anche un altro metodo, il quale sembra un gioco, eppure in un'occasione segnatamente potè dirsi a dirittura una soluzione.

Nella *Madama Roland* che piacque tanto al Coppée, per esempio, ma spiacque ad un nostro pubblico e morì di quel colpo, a lui Salmini non riusciva una

scena d'amore illegale, ma irreprensibile fra la rispettabile scrittrice e l'appassionato ma onesto Girondino.

Il dramma, si noti, era di lui solo: però, s' intende, me ne andava leggendo ogni giorno qualche scena e di questa qui me n'aveva letto ogni giorno una diversa dall'altra, per due settimane forse. Io gliele avevo sempre condannate e talune anche poste in canzone.

Un giorno, dopo sentita l'ultima e la peggiore, gli dissi: — mettiti un po' lì a sedere, lì, in faccia a me.

Presi un foglio bianco e dissi:

— Sarò io la Roland. — Scrissi una battuta e gli passai il foglio, dicendogli: Sii tu Bouzot, e rispondi.

Egli scrisse la battuta di Bouzot e mi rese il foglio. Non mi piacque. Cancellai, riscrissi la battuta di Bouzot e gli ripassai il foglio dicendogli: — Ora cambia sesso. — Così fu. Egli rispose da Roland, e spinse il foglio, io da Bouzot, e lo respinsi.

Si seguitò una matta mezz'ora cambiando sesso tre o quattro volte ciascuno, ogni volta cioè che la battuta del collaboratore non piaceva od anche semplicemente non faceva comodo come quella che non preparava qualche cosa cui pur si voleva arrivare.

Ebbene, riuscì: e fu la sola scena che interessò per davvero il pubblico. Secondo me, esso ebbe torto a non apprezzare pure le altre.

Feci pure col Bonghi una commedia.

La combinammo insieme e imbastimmo tal quale come col Salmini, ma non mai a tavolino: bensì chiacchierando nell'aula durante i discorsi noiosi degli amici politici, perchè durante quelli dei nemici, si passeggiava la sala dei 200. Mi domanderete certo perchè non l'abbiamo fatta rappresentare, e ve lo dico subito.

Io gli mandai prestissimo il dialogo, parte bell' e scritto e parte tracciato, perchè egli scrivesse codesta parte tracciata, e aggiungesse o togliesse quel che gli pareva a quella fatta, inviandomi poscia ogni cosa.

E di fatto, qualche giorno dopo, mi mandò con raccomandazione postale un gran fascio di cartelle.

Era la commedia, proprio intera, perchè in una facciata vidi l' ultima battuta dell'ultima scena dell' ultimo atto.

Ma le cartelle non erano numerate; i caratteri erano indecifrabili, un caos infine e bonghiano. Dopo di avere invano tentato di raccapezzarmi, rifeci l' involto, e glie lo rimandai con due righe che dicevano: — riordina e fa ricopiare ogni cosa nel tuo studio, perchè questo qui gli è un arruffio troppo superiore ai miei occhi e alla mia pazienza.

Che fa egli questo originale?

Numera le cartelle, e poi le manda giù in tipografia, scrivendomi trionfalmente:

— Riavrai la commedia bella e stampata. Sei contento?

Infatti l'ebbi. Feci nelle bozze una grande quantità di aggiunte e di correzioni, e le rinviai, dopo lette, all'amico Bellotti-Bon, che comprò subito la commedia ed anzi ci anticipò due mila lire.

Rimandai a Firenze al Bonghi la commedia, modificata di molto, e le sue 1000 lire, partecipandogli anche certe osservazioni del Bellotti, sulle quali lo sollecitavo a rispondere.

Passano invece le due settimane e le tre, e le quattro: e non vedo altro. Bellotti-Bon mi scrisse una lettera, poi una seconda, che acclusi al Bonghi in una mia salata e pepata.

— M'hai rimandato tutto, gli dicevo, in pochi giorni quando c'era un gran lavoro da fare, e nessun impegno preso. Ora che non c'è altro che da rileggere, e che ci abbiamo un contratto, non ti fai più vivo. Ma che è ciò?

Ricevetti la risposta, ma non da lui. Era la sua signora che mi partecipava come quelle striscie, le quali somigliavano pur troppo alle solite del giornale sbadatamente frammiste dal marito a quest'altre già inutili, fossero state da lei adoperate ad accendere il caminetto.

Io replicai che mi dispiaceva sì, ma fino a un certo punto; che anzi non se ne accorasse più del bisogno (la lettera era desolatissima) il lavoro non essere per l'errore perduto, ma soltanto l'ultima revisione mia e le aggiunte; mi si rinviassero dal proto le striscie, che avrei in due o tre giorni rifatta quest'ultima parte.

Ma ahimè! questa volta scrisse egli, il Bonghi, mandandomi forse il quinto delle striscie, perchè il resto era stato già scomposto!

Capite? Si consegna al compositore, anzichè al copista, un manoscritto, e si spendono 100 lire invece di 5. Transeat! Almeno, poichè non costano nulla, alla lettera nulla, ne avesse fatto cavare un po' di copie. Nossignori.

Una: poi, si scompone mano mano che i caratteri occorrono! Insomma, delle pochissime cartelle rinviatemi non potei farne nulla. Bisognò restituire al Bellotti-Bon le sue 2000 lire, e restarsi col danno e le beffe.

Le beffe, è vero, potevano anche esser maggiori se il pubblico fischiava... Ma, in ogni modo, rimaneva in quella commedia una pagina di costumi parlamentari, abbastanza curiosa e vivace.

Con tutt'altro metodo scrissi una commedia col povero Vittorio Imbriani, *Londra e Calcutta.*

Era la moglie di Warren Hastings venuta a Londra per veder di combattere da vicino e con tutti i mezzi la guerra rabbiosissima mossa dai molti avversarii al marito.

Io mandai a Vittorio Imbriani una grande quantità di appunti e di proposte, insieme alla monografia del Macauly.

Egli con parecchie osservazioni mi rinviò libro e lettere, ed io quasi subito gli spedii scene fatte, e scene tracciate che formavano già un tutto; riebbi presto da lui ricopiata e modificata la parte mia, e scritta la sua.

Però la commedia rimase ardua ed arcana; domandava troppe cognizioni e troppa pazienza negli spettatori. Non le sperando, ci ricusammo di lanciarla al pubblico.

Fu diverso ancora il sistema tenuto col terzo Vittorio (curiosa omonimia di tre collaboratori su quattro) che fu Vittorio Bersezio. Avevo ideato da solo e scritto una *Venezia in Francia* per la povera Marianna Morolin, che sul più bello morì portando seco nella tomba la commedia veneziana.

Quando il Bersezio in una lettera mi rimproverò di aver lasciato il teatro, e propose di far qualcosa insieme, risposi che non ci avevo nè tempo nè umore oramai, ma che qualcosa avevo fatto da ultimo: e gli mandavo da leggere una commedia dicendogli che non mi finiva di piacere il lavoro, ma ne amavo il soggetto, i caratteri e il tempo. Ne facesse qualcosa lui se gli andava davvero. Egli aggiunse e rifuse molto. Non so che effetto produrrà così scritta da due e in due tempi diversi,

non però senza il benefizio della critica scambievole e di una doppia revisione ultima. *

Io però ricordo sempre con piacere, con predilezione, due cose: le sedute col Salmini e le passeggiate col Bonghi, combinando e costruendo caratteri e favola e sopra tutto il *va e vieni* del foglio coi molti e curiosi cambiamenti di condizione e di sesso narrati poc'anzi.

Non rammento ciò per dar consigli a nessuno, ma siccome io son tale che invecchia imparando poco, se si vuole, ma non dimenticando nulla, io sarei, rinnovandosi l'occasione, per esempio, disposto a rifare, colla identica gioventù d'umore e di fede, la prova.

Ho finito.

Sarà ora — soggiungerete — ma chi vi obbliga a dar tutto? — Prendetene quel che vi pare e lasciate il resto.

Condensate o tagliate a dirittura. Fate quel che v'aggrada, ma voi. Se mi rimandate queste cartelle arrischiano, badate, di far la fine della commedia col Bonghi.

Come se la lettera non fosse oltre ogni discrezione strascicata e minuziosa, eccomi ad appiccicarle un poscritto.

Vale la spesa? A me par che sì. D'altra parte non v'ho dato il supremo diritto di forbiciare? — Usatene.

Il poscritto è il seguente, che io, dopo fatto un appello vivo, anzi impertinente ai miei colleghi autori, affinchè volessero scrivere qualche commedia per i miei burattini dell'*Indisposizione Artistica*, per non sentirmi appuntare di essere come il generale Saccozzi del Rogantino il quale diceva: *Armiamoci e andate*, princi-

---

* La commedia ha avuto il concorso bandito in Napoli dall'egregio Verdinois col premio di mille lirette di tasca sua.

piai con lo scriverne una io in 3 atti: *Le baruffe parigine*, con bastonate e revolverate a piacere.

L'ho tirata giù in tre giorni, rubandola di sana pianta dai giornali radicali parigini e segnatamente dal *Cri du Peuple*, l'*Intransigeant*, ecc., ecc.

Uscirne in pochi giorni era naturalissimo. Una volta rimasti in mente tre o quattro resoconti e fatti diversi di quell'ordine lì e portato il pensiero nelle sale *Favier* e *Rivoli* e simili, non se ne allontanando che per fare un salto al Consiglio Municipale di Parigi, la commedia doveva sgorgare, irrompere. Non c'era da inventar nulla nulla, ma soltanto da scegliere fra gli episodi e i caratteri da appropriarsi.

È vero che anche qui ci stava la difficoltà che non avevo potuto superare per l'*Esodo* cioè l'abbondanza arruffata della materia, ma qui ce l'avevo un freno e quadruplo. Due bindoli che portavo da Venezia a Parigi, cui associavo due bindole (cioè non due ma una e mezza, perchè la seconda era anzi onesta in fondo). È alla sorte di codesta canaglia che dovevo coordinare le osservazioni; da ciò una certa economia, un determinato indirizzo.

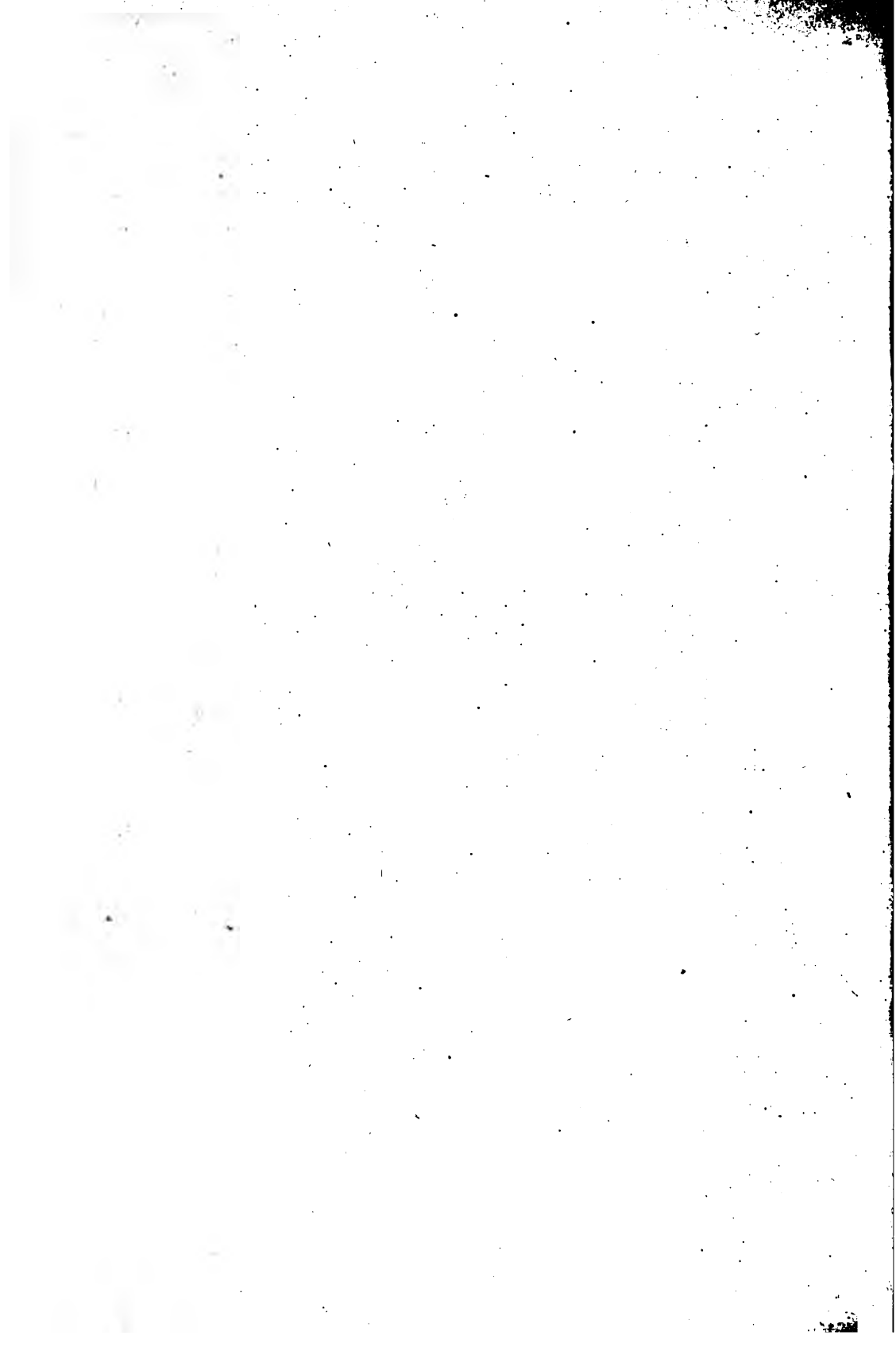
Gli scrittori italiani, compreso voi, non risposero all'appello mio, non ebbero fede in sè stessi, non ebbero speranza nei burattini, non ebbero carità dell'arte e continuarono a mandare i loro manoscritti ai capicomici.

Tal sia di loro, e poichè tale è di loro, tale sarà anche di me... forse.

I burattini abbandonati dagli autori abbandonarono l'*Indisposizione*.

Anche il mio manoscritto quindi cascherà nelle mani dei nemici naturali di tutti i manoscritti, e superata,

se mai, quella prima prova, si presenterà ai nemici naturali di tutti gli autori italiani, cioè agli spettatori italiani... ai quali io do quasi sempre ragione meno quando si tratta di me, perchè io non ho mai imparato ad amare il prossimo precisamente come me stesso. Ma poi, che prossimo o non prossimo? L'autore non è tale nè del pubblico, nè della critica. L'arte, più dello stesso interesse, crea una specie di *antiprossimo*. Così è!...

PAULO FAMBRI.

Paolo Ferrari

Carissimo ed egregio amico,

Tu vuoi per forza che risponda al tuo quesito circa *al modo che tengo per comporre una commedia!*

Mio caro, il tema generico del modo di comporre commedie è vecchio: fu proposto da un letterato belga, se non erro, ad un'Accademia di Bruxelles; il tema allora diceva: *Come si fa a comporre una commedia?*

Naturalmente, a questa generica domanda i più risposero indicando il modo che ciascheduno adoperava per conto proprio. Fu risposto da parecchi scrittori stranieri ed italiani; e, pur troppo, dovetti rassegnarmi a rispondere anch'io: tentammo tutti di dire delle cose molto spiritose; ma al tentativo male corrispose l'effetto, perchè tutti dicemmo delle scipitaggini molto sconclusionate: solamente un giornale umoristico di Milano fece una risposta assai arguta tirando sopra di me una frecciata. « Si piglia (egli disse) una commedia di Goldoni o francese, si raffazzona, si cerca di renderla discretamente fischiabile e si vende ad un capocomico. » Cito a memoria, ma il sugo era questo.

Ora capirai che simili circostanze mi svogliano immensamente dal tornare sull'argomento.

E d'altra parte, lo so io forse il modo che tengo per scrivere una commedia? Io ho in mente che nessuno fra i miei colleghi in Talìa, cominciando da te, potrebbe spiegare per filo e per segno il processo psicologico per cui si arriva a immaginare una favola, a dividerla in atti e scene, e a dialogizzarla.

In altre specie d'arte, l'autore può press'a poco spiegare il lavorìo della sua fantasia per produrre la sua opera: il pittore, lo scultore, ideato il suo soggetto, fa il il suo bozzetto, lo modifica, lo rifà, torna a rifarlo; poi, con quel bozzetto davanti, disegna la sua tela, modella la sua creta: un maestro di musica ha il suo libretto davanti e dalle parole del libretto trae l'espressione da darsi alle note del canto, trae gli artificî orchestrali che debbono accompagnare quel canto: perciò Bellini poteva scrivere all'amico Ricordi *che modo teneva per comporre un'Opera;* e spiegargli che il suo modo era di mettersi in mezzo alla sua camera col libretto dell'Opera da comporre, e declamare, come un attore, i versi da musicare, poi tradurre in note musicali le spontanee inflessioni di voce che la declamazione appassionata gli aveva fatto uscire di bocca: ecco il *modo* che egli sapeva dire *di aver tenuto* per comporre, per esempio, il famoso duetto della *Norma:*

In mia mano alfin tu sei

o l'aria finale della *Straniera:*

Or sei pago, o ciel tremendo.

Ma, per comporre una commedia, io non ho davanti nè *bozzetti*, nè *libretti*, nè altra specie di *falsariga*. Ho un *soggetto*, una *tesi*, un *carattere*, un *contrasto di*

passioni; ma quando si tratta di svolgere quel *soggetto*, quella *tesi*, quel *carattere*, quelle *passioni*, in modo da produrre *interesse*, *meraviglia*, *commozione*, *riso*, ecco il *busillis!*

Che modo tengo? tu mi chiedi.

Non lo so! ti rispondo! E non lo so neppure quando la commedia è terminata, e che il pubblico l'ha applaudita! Io ho un bel ritorcere il pensiero sopra l'opera mia, e chiedermi conto del suo organismo, dell'intreccio dei fatti, degli *effetti* ottenuti, mi trovo a non saperne proprio nulla!

Un Arcade o un Verista mi direbbe che quella è la vera *ispirazione*. Orbene, quell'Arcade, quel Verista non avrebbero fatto altro che sostituire una parola ad un'altra senza aggiungere un ette alla spiegazione del problema; e tu potresti domandarmi: «che modo tengo per avere quella *ispirazione?*»

E io ti potrò chiedere a mia volta:

— L'*ispirazione* che cos'è?

Mi rammento di quel maestro che chiedeva molto seriamente a un suo discepolo:

— Che cos'è un *fenomeno?*

E il discepolo:

— Un fenomeno è una cosa che non può essere!..

Quante definizioni sono stereotipate su questa!

Così tu mi potrai rispondere che l'*ispirazione* è un fenomeno psicologico...

Bravo! Un fenomeno! Basta così per saperne come prima!

Venendo ancora alla tua interrogazione, mi pare che la mia risposta, insieme a chi sa quante altre, dovrebbe riescire ad una specie d'insegnamento, ad una specie di libercolo istruttivo e piacevole nel tempo stesso.

Ora in materia di comporre commedie preferirei insegnare il modo di non ne comporre; modo semplicissimo che si riduce a dire: non ne componete.

Sarebbe gran fortuna per tutti se il mio consiglio fosse seguito.

Fortuna, per tanti giovani che credono il far commedie un mestiere buono per ogni fedel minchione e si espongono a quelli che, per cortese adulazione, si chiamano *successi di stima*, e in lingua povera, *fiaschi* o giù di lì.

Fortuna, per coloro che ascoltano certe opere drammatiche, e che sono condannati o ad applaudire per consorteria politica o letteraria, o a fischiare per feroce vendetta.

Fortuna poi, fortunissima, per quegli infelici che, avendo avuto la buona sorte di qualche lieto successo, diventano la calamita di tutti i giovinetti di belle speranze che hanno perpetrato una qualche commedia o un qualche dramma, di cui vogliono un *autorevole giudizio* o una *raccomandazione a qualche capocomico*!

Ma tu, già lo vedo, ti metti in collera perchè ti accorgi che io batto la campagna e non vengo all'argomento della tua dimanda.

Vengo dunque all'argomento.

Anzi tutto escludo il modo che Goldoni dice di avere adoperato una volta; che cioè inebriato del successo della *Vedova Scaltra*, si sedette senz'altro allo scrittoio e cominciò a improvvisare così:

— *Incognita* — Atto primo — Scena prima. «Rosaura e Florindo.»

Per quanto fosse Goldoni, l'*Incognita* riescì una birbonata.

Io non sono Goldoni; ma lo fossi anche, codesta audacia d'improvvisazione non me la permetterei mai:

lo che non m'impedirebbe, come non m'impedì, di commettere delle *birbonate*.

Neppure ho mai adottato il modo della collaborazione. Una sola volta, al povero Ciconi e a me, venne il capriccio di scrivere una commedia a due. Passeggiando pei *boschetti* si compose insieme la tela di una commedia in quattro atti che intitolammo : *La festa dello Statuto*. Ciconi si assunse di dialogizzare il 1° e il 2° atto; io, il 3° e il 4°. — Dopo tre o quattro giorni Ciconi aveva fatto il dialogo del 1° atto; io quello del 3°. Ci si trovò insieme e ci leggemmo i due atti, e ne fummo abbastanza contenti.

Pur troppo la morte del povero amico mio troncò quasi repentinamente l'opera nostra.

Altri amici del compianto Ciconi, trovando poi fra le carte di lui quel *primo atto* della nostra commedia, se ne impossessarono, lo rabberciarono, gli diedero un *finale* e lo fecero rappresentare a Milano come *opera postuma* dell'illustre estinto.

Questo fatto mi tolse ogni velleità di ritentare la collaborazione! Non potei trattenermi dal pensare che se fossi morto io invece del buon Ciconi, si sarebbe fatto rappresentare il terzo atto di quella commedia intitolandola « *La festa dello Statuto* — commedia in un atto, opera postuma di Paolo Ferrari!!! »

Dunque, niente *improvvisazione*, niente *collaborazione*.

Passeggiando a zonzo per le vie, ovvero essendo in letto e non potendo trovar sonno, mi capita talora di sentirmi germogliare in testa un *soggetto* di commedia. Ci fantastico sopra, ne analizzo così all'ingrosso i vari lati, poi, tornato a casa o alzatomi la mattina, mi metto a tavolino e cerco, strolico una favola che su

per giù, bene o male, possa lasciarsi piegare alla rappresentazione di quel mio concetto.

Allora l'affare diventa serio; saltano fuori le *rime obbligate*, che sono ben altre e più difficili e più numerose che le 14 di un sonetto! — Ci sono le rime obbligate dei caràtteri differenti, ma tutti armonicamente cospiranti alla dimostrazione del tema. Poi, rima obbligata difficilissima, il luogo dell'azione; chè non potendosi oggi cambiare la scena durante l'atto, bisogna trovare delle località artificiose in cui possano con verosimiglianza convenire, incontrarsi le varie persone della commedia; onde poi quella frequenza di *feste di ballo*, di *stazioni idropatiche*, di *villeggiature*, di *bagni di mare;* onde poi quelle stiracchiate parentele e comunanze di appartamenti, eccetera, eccetera — tutte *rime obbligate* che s'impongono tirannicamente, inesorabilmente! Che più? fino la scelta dei nomi dei personaggi ha le sue rime obbligate; frivole, signorsì, ma sovente noiose! Chè non bisogna mettere nella stessa commedia dei nomi, di cui le prime sillabe si rassomigliano; altrimenti il suggeritore colle abbreviature s'imbroglia e suggerisce a *Filippo* ciò che doveva suggerire a *Filomena.* E poi ci sono dei nomi che bisogna scansarli per varie ragioni; altre frivolezze, ma altre rime obbligate! La prima volta che diedi a Venezia il mio *Goldoni, l'imperial regio censore* cancellò il nome di *Don Marzio* sull'elenco dei personaggi e vi sostituì « TADDEO ! » E non ci fu modo di farlo mutar di parere: e a me seccava, perchè quel nome di *Marzio* doveva ricordare al pubblico uno dei più stupendi tipi di Goldoni, cioè *Don Marzio maldicente.* — E sai perchè il censore non volle ammettere il nome di *Marzio?* Perchè egli si chiamava *Pin Marzio!*

Infine dopo essermi dibattuto con queste rime obbligate — delle quali non cito che piccol numero e le meno importanti — prendo un bel foglio di carta, metto una penna nuova nel manico e mi dò a scrivere giù alla rinfusa con certo stile telegrafico anzi stenografico, che all'ultimo non ci capisco più neppur io; e ci sono poi, a complicare la faccenda, ci sono le annotazioni in margine, complicate esse stesse dalle figurine che distrattamente vo disegnando sulla carta; figurine di gatti, di donnine, di preti. — All'ultimo mi arrabbio contro me stesso; e allora, altro foglio di carta, e lì in bel carattere inglese:

PERSONAGGI

eppoi:

La scena rappresenta una sala di albergo. In mezzo la tavola coi giornali, ecc.

eppoi:

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA.

LEONARDO (*incontrando Anselmo*). Oh caro amico! Voi pure a Napoli?

ANSELMO. Combinazione da commedia...

Eppoi?

Eppoi tiro via non sapendo bene di dove parto, per dove passerò, dove andrò a cascare...!

Qualche volta sono cascato abbastanza bene!

Tu mi chiederai perchè cascai bene.

— Una buona ispirazione!

— Ma l'ispirazione che cos'è?

— È un fenomeno psicologico...

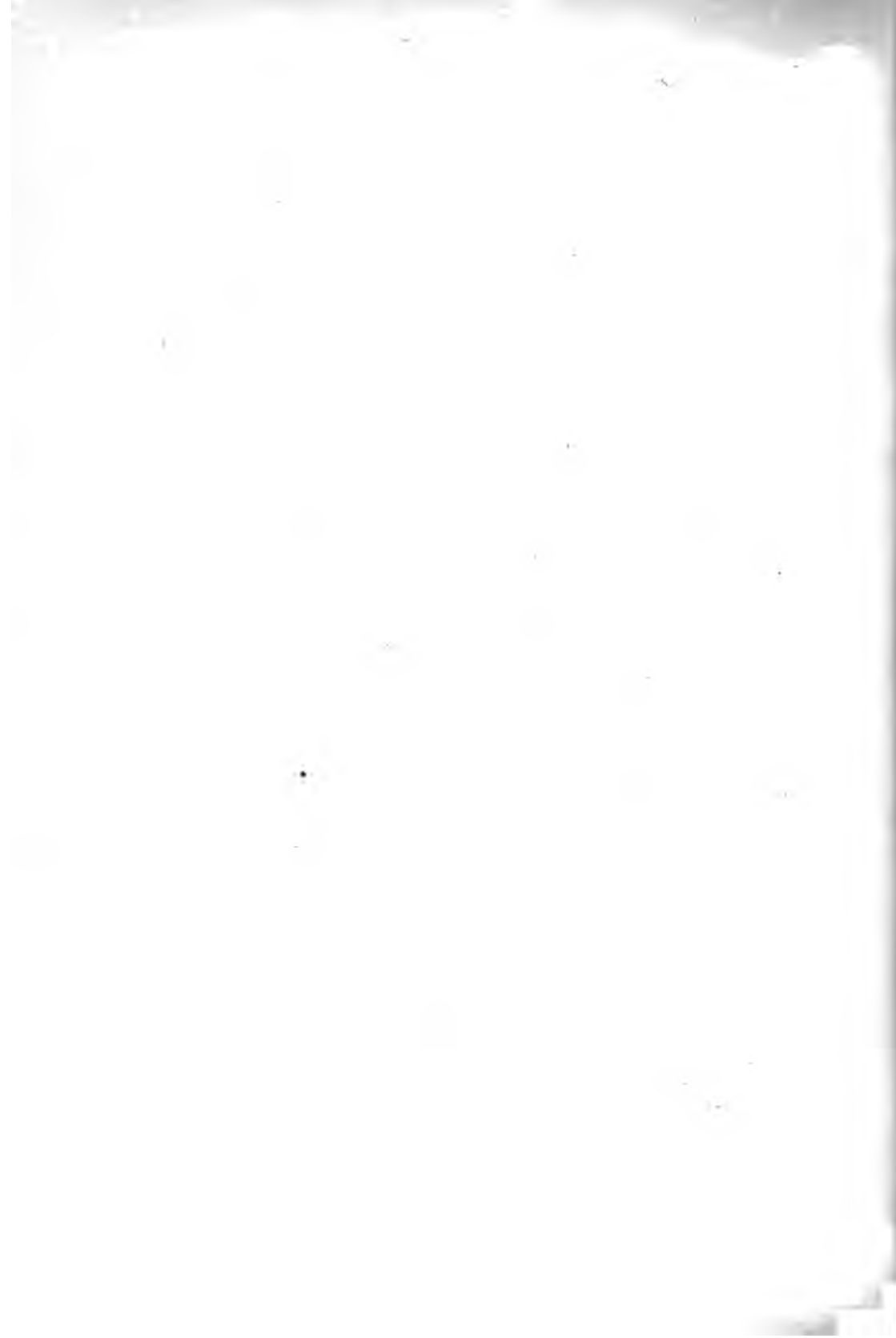
— E che cos'è un fenomeno?

— Un fenomeno è una cosa che non può essere!

Ciào, carissimo. Ama sempre

Il tuo

PAOLO FERRARI.

Giuseppe Giacosa

Sordevolo (Biella), 9 luglio 1887.

Caro Costetti,

Rispondo in ritardo per due ragioni: la prima, che fui in giro sull'Alpi; la seconda, che non ti so che rispondere. Mi domandi come si fa a scrivere una commedia. È chiaro che la domanda non è a tuo profitto, perchè tu le commedie le sai scrivere così bene! Vuoi dunque tirarmi in ballo nel cospetto del pubblico rispettabile.

Potrei risponderti in tono solenne e mandarti una tirata dottorale e presuntuosa. Potrei risponderti in modo acerbo e dirti che bisogna in Italia scrivere commedie francesi. Potrei risponderti con furberia e fare il soffietto al mio genere. Potrei risponderti con ingenuità e dirti come faccio io quando ho una commedia per le mani. Ma delle prime tre forme non sono sicuro e dell'ultima sono geloso.

D'altronde non ho metodo. Quest'anno un giornale grosso di Roma mi rimproverò di non aver coscienza artistica perchè avevo scritto una commedia incipriata: *La tardi ravveduta*, ed una odiosamente naturalista (come dicono loro): *Tristi amori*. Siccome della coscienza

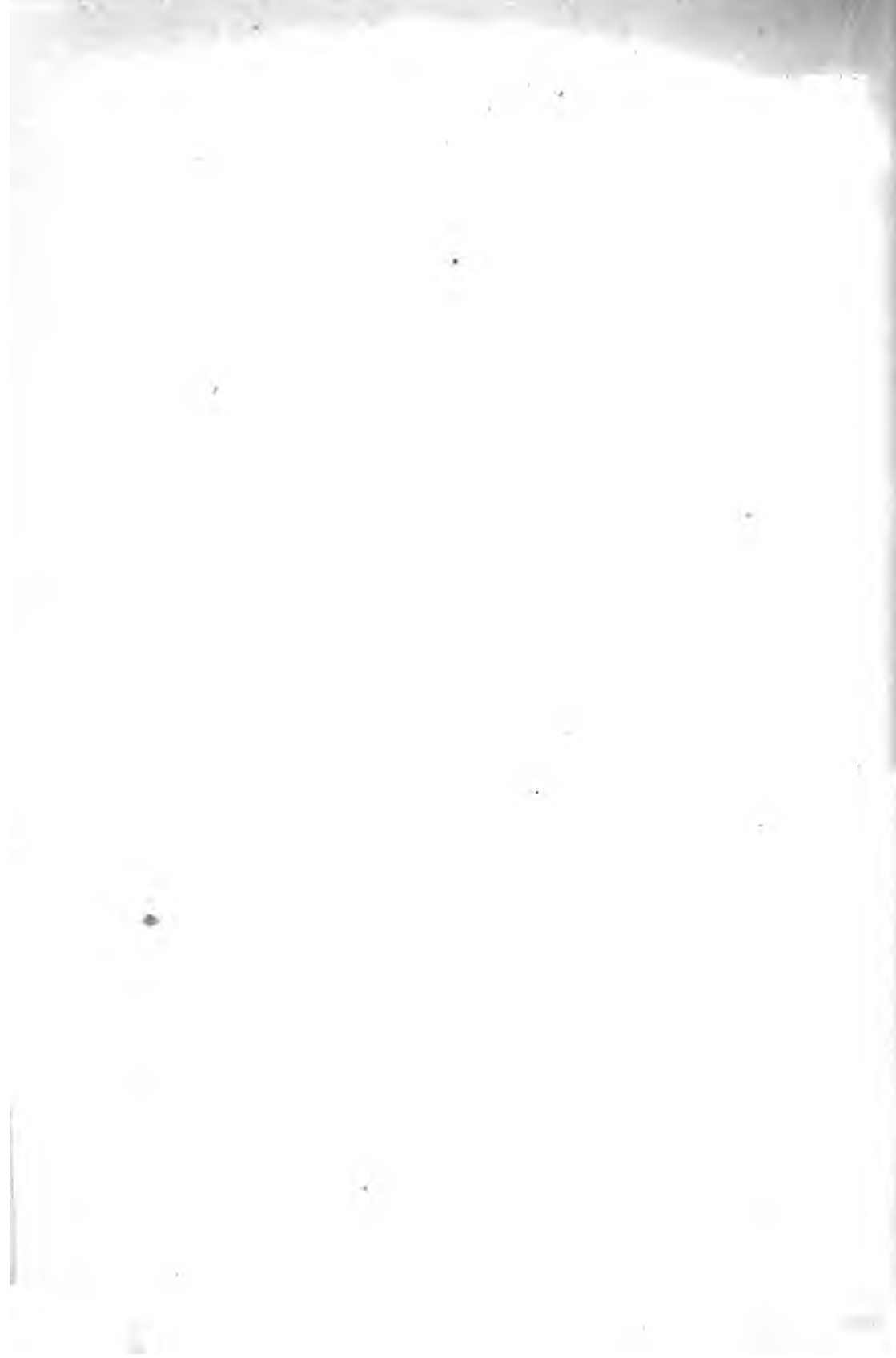
sono proprio sicuro di averne, penso che il difetto è di metodo. È chiaro che se sapessi come si fa a scrivere una commedia le scriverei tutte ad un modo, secondo le regole fisse dell'arte. Invece, mi lascio andare a seconda del soggetto, e non ho nè formole nè stampi.

Non saprei nemmeno dire come deva esser fatta una commedia per piacere. Se lo sapessi, non sarei mai fischiato.

Dunque, il meglio è non rispondere. Nessuno ci perde e io non vado a rischio di farmi lapidare.

Tuo aff.mo

GIUSEPPE GIACOSA.

Raffaello Giovagnoli

Roma, 7 dicembre 1887.

Mio caro amico,

Tu vuoi dunque sapere quale fosse il metodo da me seguìto nello schiccherar giù le mie commedie... fatto antico assai e che — sventuratamente — risale quasi ai tempi della barba d'Aronne. La tua curiosità, amico mio, è assai imbarazzante per me... giacchè il metodo che io tenni, in quei beati tempi e in quei miei tentativi, fu un *metodo senza metodo*, precisamente come quello del *Maestro del Signorino*.

Nondimeno, poichè si ha a fare questa confessione di vecchi peccati, si faccia lealmente come a un colpevole pentito si addice.

Io nacqui, amico mio, con una predisposizione prepotente all'arte drammatica; anzi, cercando di indagare, fra me e me, le origini misteriose di questa forza irresistibile che, fin dall'infanzia, mi traeva al teatro, credetti di scoprirla in questo fatto. I miei amati genitori si congiunsero in matrimonio nel giugno 1837, quando in Roma infieriva, per la prima volta, e tremendamente, il cholera. Mio padre, uomo di forte ingegno e di forte animo, volle, in quella circostanza, vivere secondo le sue abi-

tudini, senza nulla alterare in esse, seguendo un sistema di vita ordinato, secondo le norme di una saggia igiene, ma senza soverchi timori e senza soverchie precauzioni. E, non appena gli fu permesso dalle condizioni sanitarie della città, condusse mia madre, con molta frequenza, ad assistere agli spettacoli teatrali. Quindi, secondo me, io fui concepito mentre ambedue i miei genitori erano sotto le profonde impressioni dei drammi, delle commedie e delle opere musicali alla cui rappresentazione avevano assistito.

Di lì, a mio avviso, quella terribile passione che mi traeva verso gli spettacoli teatrali.

Ricordo ancora assai bene, che fui menato in teatro all'età di cinque anni e rammento ancora, come fosse adesso, che le prime opere musicali di cui ebbi conoscenza furono l'*Attila* e la *Lucia di Lammermoor*. Se io, ora, chiudo gli occhi, vedo ancora come l'avessi presente la scena che rappresentava le ruine di Aquileia. La prima commedia che vidi rappresentare, certamente nello stesso anno 1843, fu l'*Avaro geloso* del Goldoni, protagonista Luigi Taddei, o Luigi Vestri... certo uno di questi due celebri caratteristi.

Avevo otto anni quando, smaniosissimo di leggere, come fui sempre in tutta la mia giovinezza, mi venne fatto di scoprire in un piccolo armadio a muro, specie di ripostiglio nello studio dell'ottimo padre mio, una quantità di libretti di melodrammi e di balli, rappresentati nei precedenti anni sui teatri di Roma.

Ecco la storia di quei libretti. Mio padre era giudice istruttore presso il medioevale tribunale del Vicariato,

il quale, come è risaputo, aveva parecchie speciali attribuzioni, come, per esempio, processare gli adulteri, vigilare sugli ebrei e sugli spettacoli. In conseguenza ai componenti di quel tribunale spettava di diritto un esemplare di tutti i libretti musicali e di ballo che si pubblicavano in Roma. E mio padre gettava quei libretti entro quel tale ripostiglio cui accennai sopra e nel quale io credetti di aver trovato un tesoro. E per tre o quattro settimane feci una vera indigestione di tutti quei *Nabucchi*, di quegli *Attila*, di quelle *Alzire*, di quelle *Emme di Antiochia* cantabili e di quei *Masanielli* e di quei *Buondelmonti* ballabili.

A dodici anni io costruiva teatrini con cannuccie e con cartone e, con otto o dieci burattini da pochi soldi, improvvisava i drammi più commoventi e le più ridevoli commedie di questo mondo, avanti ad un pubblico composto dei miei tre carissimi fratelli e di parecchi piccoli amici e parenti tuttora viventi. La mia fantasia si sbrigliava in quelle precoci creazioni, nelle quali, talvolta, vibrava anche la corda del sentimento, in guisa che gli otto o dieci spettatori scoppiavan talora in pianto.

Puoi quindi immaginare, amico mio, se, di quando in quando, negli anni dell'adolescenza, dopo che ebbi divorato quasi tutte le commedie del Goldoni, del Giraud, del Nota, del Bon, dell'Albergati, dei due Federici, dell'Avelloni e moltissime dello Scribe, del Dumas (*père*), del Bayard e di altri autori francesi, sciorinassi giù il mio bravo dramma e la mia leggiadretta commedia... aborti precoci del cui valore intrinseco mi dispenserai, spero, dal parlare.

Ricordo ancora un dramma patetico, sentimentale, patriottico, retorico, a finali clamorosi, intitolato *La traditrice di Firenze...* epoca 1530. Vi si parlava sovente di

Francesco Ferruccio...; ma avevo avuto il buon senso di non porla in scena la maschia e generosa figura di quello storico e importantissimo personaggio. Ricordo una commedia in due atti, intitolata *La scommessa delle Pernici*, e un'altra, *La strategica di un debitore*... produzioni a base di brio e di intrigo... che, se oggi potessi ritrovare fra i miei scartafacci, son certo mi farebbero piangere... dal gran ridere. Un'altra commedia aveva dettato nel 1858, poco prima di partire per la guerra d'indipendenza, intitolata i *Ciarlatàni*... contro le pillole Holloway e contro tutti i rimedi e i medicamenti celebrati nelle quarte pagine dei giornali.

Del resto il mio amore pel teatro, specialmente di prosa, si estendeva non soltanto alle produzioni, ma agli autori ed agli artisti. Per me, un autore drammatico non era un uomo, era un semidio, e un artista celebrato e valente non era un semidio, ma una divinità addirittura.

Io leggevo quasi tutti i giornali teatrali che si pubblicavano in Italia, frequentava quasi tutti i Caffè ove convenivano gli artisti di teatro e, fra i detti Caffè, più specialmente quelli del Valle e dell'Argentina.

Che cosa era per me, fra i miei quindici e venti anni, un palcoscenico?... Un tempio tanto sacro e tanto misterioso per la mia accesa fantasia, che mentre mi struggevo dal desiderio di porvi piede, sentiva in me stesso come io, profano, non ancora battezzato autore, non per anco iniziato nei riti della scena, fossi assolutamente immeritevole di entrare in quel venerato recinto.

Sai tu che dal 1855 al 1858 io correvo dietro ad Amilcare Bellotti, ad Achille Majeroni, a Cesare Rossi e per-

fino al buon Giovanni Seghezza, così onestamente appassionato del vino e dei liquori, con quello stesso ardore con cui altri giovanottelli della mia età correvano invece dietro alle sartine?

Sai quante volte mi sono trovato al caffè Valle lì, a tre passi da Amilcare Bellotti, o da Alamanno Morelli, tutto assorto nella beatitudine del poterli contemplare da vicino, del poterli udire a parlare come semplici mortali e trovando per fino bello quel loro gergo fra veneziano e levantino! Io era lì, tremante quasi di commozione, ardente del desiderio di volger loro la parola, di stringer loro la mano, di balbettare dinanzi ad essi le espressioni della mia religiosa ammirazione... Ma sì... ciò era facile a pensarlo... ma a farlo... Oh! e chi me ne dava il coraggio?...

Pure un giorno, non potendo più resistere, un giorno che pioveva — mancava poco al mezzodì — all'ora delle prove, approfittando della quasi completa assenza di avventori dal Caffè del teatro Valle, mi accostai al Seghezza, che stava ritto impalato, con le gambe larghe, con le mani dietro le reni, in atteggiamento napoleonico, di fronte alla vetriata dell'uscio del Caffè, guardando la pioggia che batteva sulla via, e gli rivolsi alcune frasi laudative, ma sconnesse e interpolate di pause, offrendogli di bere un bicchiere di rattafià insieme con me. In quel momento sentivo che le guancie mi bruciavano... Io doveva esser rosso come la cresta di un galletto!

Il Seghezza, buono e cortese, accettò gentilmente, dicendo, lo ricordo come fosse ora:

— Volontieri, benedetto!...

E si mise a sedere, accanto a me, sopra uno sgabello e, come se egli fosse stato un semplice mortale, si dette

a parlare umanamente con me. Lui!... Con me!... Ah!... Il cuore mi batteva forte dalla contentezza... Si bebbe un primo bicchierino di rattafià... E, frattanto, quale beatitudine!... Egli parlava, in quel suo dialetto di palcoscenico, con quella disinvoltura dell'uomo che ha molto veduto e molto girato, con quella certa aria di appena accennata, di leggermente accennata superiorità, che è comune agli artisti di teatro verso i loro interlocutori, dando al suo discorso quella sottilissima e quasi non avvertita tinta di convenzionale, di esagerato... che generalmente segnala subito il comico di professione, anche se colto assai, anche se dotato di molto ingegno, nei suoi discorsi...

Basta: di rattafià credo che fra lui e me se ne bevesse, quel giorno, mezza foglietta... Non ti dico altro!

Immagina se fu lungo e cordiale il nostro colloquio!...

Dopo il Seghezza conobbi il Morelli, poi il povero Achille Lupi e il *sor* Luigi Domeniconi e il Buonamici; una leggiadra e avvenente signora mi presentò ad Amilcare Bellotti e il mio coraggio si spinse tant'oltre che un giorno aggredii il capo-comico Leigheb, attore *brillante*, padre di tre attori brillanti, fra cui famoso è oggi Claudio, artista sobrio e spontaneo, naturale ed elegante, e lo aggredii con un manoscritto che portavo nascosto sotto il paletot, proprio all'angolo che forma sulla via della Valle il palazzo Capranica. Il manoscritto conteneva un dramma in tre atti, intitolato: *Sposo e Fratello*, una birbonata tetra e piagnucolosa, che per l'impronta e gli atteggiamenti suoi si potrebbe dire che apparte-

nesse al genere chiossoniano, allora in gran voga. In quel dramma c'era però una parte pel brillante che a me, a quei giorni, pareva cosa squisita e talmente prelibata da dover destar tutti gli appetiti del Leigheb, il quale mi rinviò, per l'esame e il giudizio del mio dramma a... indovina mo' a chi?... Alla madre nobile... signora Clotilde Vergani, dicendomi che egli a lei parlerebbe della cosa, che da lei mi recassi il giorno successivo, alle quattro pomeridiane... e me ne indicò il domicilio.

Poter del mondo!... Mi sentii tutto rimescolare... Una attrice!... Ma un'attrice era qualche cosa di più alto e di più divino che non fosse un attore, il quale — già ve lo dissi — era qualche cosa di fuori e di sopra dell'umano.. Un'attrice!... Capperi!... Per quanto avessi veduto più volte recitare la signora Clotilde e per quanto sapessi, perciò, come essa non fosse più molto giovane, con tutto ciò... che cosa vuoi?... quel pensiero di dover andare all'indomani presso di lei, mi tenne fra lieto e preoccupato, fra alacre e pensoso tutto quel giorno e tutta la notte e tutto il giorno susseguente.

Alla mattina, specialmente, uscendo di casa e avviandomi verso l'Apollinare, mi pareva di essere cresciuto di qualche cubito, mi pareva di esser diventato, ad un tratto, persona di importanza, guardavo i passanti con occhio di compassione, dall'alto al basso, e i miei compagni di scuola con disprezzo mal dissimulato e mi meravigliavo quasi che tutti non sapessero la mia buona ventura e che non se ne rallegrassero meco.

Dalle due alle quattro avevo una smania addosso, non potevo star fermo, non capivo nella pelle... sembravo in preda al ballo di S. Vito.

La signora Vergani dimorava al secondo piano di quella casa che ora si sta atterrando in via de' Barbieri,

presso la chiesa di S. Anna de' Falegnami e la quale aveva il portone d'ingresso sulla piazza del Teatro Argentina.

Salii le scale, fui introdotto in un salottino ove trovai la signora Clotilde, adagiata con l'abbandono di chi fa il chilo di un buon desinare, sopra una poltrona. Ella assaporava con asiatica voluttà la fragranza che emanava da un sigaro *scelto* che essa stava turchescamente fumando. Quell'atteggiamento della signora accrebbe il mio imbarazzo e nonostante la gentile accoglienza di lei, che m' invitò a sedere, io dovetti apparirle assai goffo ed impacciato. Basta: mi misi a sedere, balbettai qualche complimento, trassi fuori il mio scartafaccio e lo consegnai alla signora, la quale mi assicurò che lo avrebbe letto assai volentieri. Poi si parlò un poco del più e del meno, degli spettacoli della stagione, del valore di alcuni artisti drammatici e specialmente della Cazzola e della Pedretti, che allora erano, come suol dirsi, sul candeliere.

Un quarto d'ora dopo io ero in istrada, assaporando, come un ruminante, la passata emozione e incapace di giudicare se veramente in essa vi fosse tutto quel gusto soave che io ne aveva sperato e me ne era ripromesso.

Tre giorni dopo, giusta l'indicazione datami dalla signora Vergani, io saliva una seconda volta, con un batticuore da non ridire, le scale che dovevano addurmi avanti al mio giudice... Eh!... si fa presto a fare i coraggiosi... ma bisogna trovarcisi... Io tremavo.

Bisogna che tu sappia che quel dramma si fondava tutto sopra un fatto semplice, non nuovo, ma terribile. Un Tizio, un ricco negoziante — non ricordo più affatto il nome di quel colpevole personaggio — da un amore illecito, in cui lo aveva trascinato la sua foga giovanile in uno dei suoi viaggi commerciali, aveva avuto un figlio, che era stato educato lontano da lui, giacchè esso aveva poi sposato un'altra donna, da cui aveva avuto una figliuola, nel dare alla luce la quale la povera donna era morta. Allorchè il figlio illegittimo — che si chiamava Leopoldo — ebbe dieciotto o diecinnove anni, quel furbo di Tizio lo chiamò presso di sè, a dirigere la propria azienda commerciale, e siccome egli se ne andò a viaggiare... per affari, al ritorno trovò... ciò che doveva trovare... anzi meno di ciò che egli avrebbe dovuto trovare... Leopoldo si era innamorato della giovinetta. E siccome e l'uno e l'altra trovavan la cosa naturalissima, furon tosto addosso a Tizio per indurlo ad acconsentire a quelle nozze, nelle quali essi non trovavano nulla di male, nulla di straordinario e d'impossibile. Allora Tizio, agitato e atterrito, si accorgeva delle varie corbellerie che egli aveva commesso... cioè, che io gli aveva fatto commettere; allora egli voleva immediatamente congiunta in matrimonio la figliuola al brillante... In conclusione, dopo varie scene piene di fremiti, di reticenze, di lacrime, i due giovani si univano segretamente in matrimonio... e allorchè il padre apprendeva la notizia terribile ed era costretto a rivelare il mistero onde dovevano essere separati per sempre quei due sciagurati, che ad ogni costo si volevan congiungere, fra il ribrezzo e il terrore di tutti i personaggi, calava la tela.

La signora Vergani era là che mi attendeva... e fumava. Io era piccino piccino...

Ella non solo mi disse, ma mi dimostrò con l'esame, che fece dell'orditura e dell'azione, dei caratteri e del dialogo dello *Sposo e Fratello*, di aver letto l'opera mia. E mi disse, francamente, anzi quasi direi brutalmente, che in quel dramma v'erano lungaggini, ingenuità, inesperienze, alle quali, in fondo in fondo, si poteva apportare rimedio: mi disse che in esso dominavano quasi continuamente la melanconia e la tetraggine, cosa alla quale non si poteva rimediare, ma alla quale avrebbe pur potuto apportare qualche lenimento quel brillante... perchè quel brillante era un gran capo ameno, un personaggio bene ideato, e la cui parte era svolta con molto garbo... Immaginati quel che si passasse in me!... Da piccin piccino mi era ridotto atomo... alle ultime parole della signora era ridivenuto quasi gigante.

Poi la signora Clotilde aggiungeva che il finale del dramma era nuovo ed ardito ad un tempo.

— Un altro autore — essa diceva — dopo la rivelazione del padre avrebbe aggiunto parecchi sproloquii, tendenti a dimostrare quali sian le conseguenze dolorose della disobbedienza dei figli verso i genitori!... Un altro avrebbe, con tutta indifferenza e con poche parole di Leopoldo, palesato il cambiamento repentinamente avvenuto nell'animo di questo all'apprendere che la giovinetta da lui amata era sua sorella. Poichè quella giovinetta era sua sorella non era più il caso di disperarsi: la rivelazione di questo fatto ignorato spegneva a un tratto la passione di lui; sposasse pure la sorella il brillante... egli era tranquillo... non provava più nulla, quel che si dice nulla, per la giovinetta dianzi adorata... finisse pure lietamente, alla buon'ora, quel triste e doloroso dramma!... Così portare la teoria della *voce del sangue.*

— Ma voi invece — l'attrice mi dava del *voi* in conseguenza delle sue abitudini di palcoscenico — avete fatto finire il dramma come ragionevolmente doveva finire. E di questo proprio mi congratulo.

Io mi sentivo divenuto più alto di Morgante!

Conclusione: il dramma si potrebbe — con qualche taglio e con qualche modificazione — esperimentare sulla scena... — ma la censura pontificia ne permetterebbe la rappresentazione?...

Sentii di non aver mai odiato tanto il governo papale quanto l'odiava in quel momento!

La signora Vergani mi restituì il manoscritto e mentre mi congedavo da lei, mi disse:

— Siete romano... chi sa che, per mezzo di qualche amico, non vi riesca di ottenere il permesso per la rappresentazione?

Tu comprenderai che invano picchiai a tutti gli usci... a cui io poteva picchiare... Il permesso non fu accordato.

Quella però fu per me una grande vittoria. Io andava ripensando alle lodi che la signora Vergani aveva tributato al mio *brillante* e al mio *finale* e mi pareva che in me ci fosse propria la sacra scintilla, e soventi volte andava mormorando a me stesso:

— Raffaellino, Raffaellino... coraggio! Forse tu vali più assai di ciò che tu stesso non credi!... Eh? Raffaellino, Raffaellino!...

E lì mi sfiorava le labbra un sorriso che, agli sguardi di un acuto e profondo osservatore, avrebbe rivelato tutto il tumulto di presunzioni eccitate, di vanità sol-

leticate, d feroci cupidigie, che si agitava nell'animo mio...

Basta: arrivò il 1859, partii per la guerra d'indipendenza e portai meco, chiuso in una specie di bisaccia di tela che portava a tracolla, il prezioso manoscritto di *Sposo e Fratello* insieme a tre numeri dello *Spettatore*, ottimo periodico letterario e artistico di Firenze, nei quali eran stati pubblicati un mio sonetto e due miei articoli di critica-storica, un numero del *Risorgimento*, giornale letterario teatrale bolognese, in cui era stampato un mio articolo di critica drammatica e due del *Giornale delle strade ferrate* — che era diretto da Giuseppe Checchetelli — e i quali recavano due miei articoli storico-statistici su Monterotondo.

Era tutto il mio patrimonio letterario che io portava meco... e nel traversare a mezza notte il fiume Cecina quella tanto pregiata bisaccia cadde nell'acqua e, con quanto mio dolore, puoi immaginare.

Meno fortunato di Giulio Cesare che, nel porto di Alessandria, gettatosi a nuoto, salvò i suoi immortali *Commentarii*, io, traversando in barca un picciol fiume, ebbi perduto quel mio tesoro con calde mie lacrime e con grave danno dell'italiana letteratura che, a sua insapùta, si trovò ad avere un capo-lavoro drammatico di meno.

Ad ogni modo è certo che la letteratura italiana si diè pace della grave perdita assai più facilmente che non me ne dessi io... il quale rimasi lungo tempo inconsolabile di quella dolorosa avventura.

Del resto il furore apollineo-drammatico da cui io era dominato non potè restare lungo tempo inoperoso,

e dopo le campagne di guerra del 1859 e del 1860-61, incominciai a scrivere nell'autunno del 1862 e condussi a termine nel 1863 un dramma, a fondo storico, intitolato *Diomira d'Altobrando.* L'azione si svolgeva in Ferrara al principio del secolo XIII, al tempo delle lotte fra i Salinguerra ghibellini e gli Estensi guelfi. Il dramma però era tutto d'invenzione; le passioni violente fuor di misura; i caratteri, per quanto mi ricordo — giacchè il manoscritto di quest'altra birbonata non l'ho più presso di me da quel tempo — forse non erano male immaginati, ma erano tratteggiati con esagerazione di contorni e con intemperanza di tinte; il linguaggio dei personaggi, tronfio e retorico, spesso precipitava nel melodrammatico.

E nondimeno per scrivere quel dramma, durando, d'inverno, a stare al tavolo fino alle due e alle tre dopo la mezzanotte, senza fuoco, senza tappeti, col freddo che faceva a Torino, mi buscai una così violenta e formidabile angina che mi ridusse allo stremo di vita. E, all'ospedale di Genova, nella notte in cui, esausto di forze per le molteplici cavate di sangue e per la gran quantità di mignatte applicatemi al collo ed alla gola, quasi soffocato dalla infiammazione che mi toglieva il respiro, mentre io mi vedeva circondato da un consiglio di quattro medici militari — un maggiore, due capitani e un sottotenente — i quali, credendomi fuori dei sensi, tranquillamente ragionavano sulla gravità del pericolo che mi soprastava e discutevano sulla impossibilità di trarre altro sangue dalle mie vene e sulla opportunità di applicare, come ultimo rimedio, una forte pomata di tartaro stibiato al collo e alla gola, constatando che, riuscito vano quel tentativo, nella mattina susseguente sarei morto — ed io udiva benissimo e capiva tutto —

ebbene, io non mi doleva tanto, nelle mie stoiche riflessioni, della mia fiorente giovinezza — avevo allora venticinque anni — troncata a quel modo, quanto del non potere assistere alla rappresentazione di quel mio dramma, già inviato all'amico Giacomo Brizzi, segretario e amministratore della Compagnia drammatica del celebre Ernesto Rossi, rappresentazione dalla quale mi attendevo gloria e trionfi, perchè, già, a ben leggerla e rileggerla, quella *Diomira d'Altobrando* mi pareva, allora, un vero e proprio capo-lavoro.

Io guarii: il capo-lavoro fu rappresentato in Alessandria della Paglia, al teatro Bellana, dalla Compagnia drammatica diretta da Amilcare Ajudi, nell'autunno del 1864. Le parti principali furono sostenute dal primo attore Telemaco Tofani, un educato e gentile toscano, sobrio e corretto artista, dal romano, dalla voce rimbombante e dai fieri atteggiamenti, Carlo Ferrini, e dalla signora Carolina Caracciolo Ajudi, intelligente, appassionata e assai efficace attrice. Nota bene, amico mio, che quel birbante del Ferrini, per la cui serata d'onore si rappresentava il mio dramma, a eccitare maggiormente la curiosità del *colto* e dell'*inclita*, lo aveva fatto annunciare come opera di *Raffaello Giovagnoli, ufficiale della guarnigione.*

Onde io mi ebbi un sacco di noie dal Maggiore Generale Gabet, comandante la *Brigata Cagliari* a cui io appartenevo, e dalle quali, a stento e in parte soltanto, mi sottrasse il mio valoroso e intelligentissimo Colonnello, cav. Antonio Ferrari, di Tortona, morto, due anni or sono, generale in ritiro, a Novi Ligure e che mi aveva accordato l'onore di scegliermi a suo segretario.

Il Gabet che, sia detto a suo onore, proveniva dagli infimi gradi della milizia e a cui la fortuna d'Italia e lo

smisurato e improvviso ampliamento del suo esercito avevan fatto trovare, a insaputa di lui, entro la giberna i cordoni di generale era uno di quei tipi di *troupier*. la cui unica scienza consisteva nella rigida e letterale applicazione del regolamento di disciplina e della teoria tattica, dal maneggio delle armi fino alle evoluzioni di reggimento in piazza d'armi. Per lui Senofonte, Polibio, Frontino, Vegezio, Machiavelli, Montecuccoli, Guibert, Rocquencourt, Jomini, il principe Carlo d'Austria e Napoleone non eran mai esistiti, non esistevano. Egli ignorava completamente, il brav'uomo, la differenza che intercede fra tattica e strategica, ma in quella vece sapeva a perfezione quanti centimetri dovesse esser larga l'ala del berretto e quanti centimetri dovesse esser lunga la tunica e, per la più lieve infrazione a queste prescrizioni regolamentari, metteva gli ufficiali agli arresti, non ostante la mal dissimulata impazienza del nostro Colonnello, che di mal occhio vedeva quelle grette vessazioni, quelle misere piccinerie. Dabben'uomo, del resto, quel general Gabet, nel quale se il valore militare fosse stato pari all'ignoranza, nessuno, nè Annibale, nè Mario, nè Cesare, nè Trajano, sarebbero stati più valorosi di lui.

Egli quindi professava la più profonda disistima, il più alto disprezzo per gli ufficiali che provenivano dalle file dei volontari e che avessero fatto degli studi; e, in quel caso, poi andò su tutte le furie, affermando solennemente al mio Colonnello che quando un ufficiale vuol scrivere e far rappresentar commedie deve dare le sue dimissioni... insomma era il Gabet un ufficiale superiore appartenente a quella scuola d'onde uscirono i persecutori dei nostri amici Ciccio De Renzis e Paulo Fambri, che furono puniti l'uno per essere uscito, vestito in borghese, a ringraziare il pubblico che lo applaudiva con

entusiasmo per aver dettato quel vero gioiello che è il *Bacio dato non è mai perduto*, e l'altro per aver trattato di cose militari nella sua stupenda commedia il *Caporale di settimana.*

Basta: il Gabet strepitò tanto che dovetti correre a far correggere l'annunzio togliendone le incriminate parole... *Ufficiale della guarnigione* e dovetti rassegnarmi a promettere che, quand'anche il pubblico avesse applaudito ed evocato al proscenio l'autore, io, neppure vestito in borghese, sarei uscito a ringraziarlo. Poi, nelle rotte e burbere frasi dell'accigliato Generale lessi così, campata in aria, una terribile minaccia, qualche cosa di simile al *Mane, Tekel, Phares* del banchetto di Baldassare... capii che se il mio dramma fosse stato fischiato, nessuno mi sottrarrebbe a un buon mese di arresti di rigore.

Come Dio volle, in mezzo a tante traversie, il mio dramma fu rappresentato e, fortunatamente, piacque: anzi le situazioni culminanti e le scene più appassionate furono fragorosamente applaudite e gli artisti furono parecchie volte chiamati agli onori del proscenio.

Quali fossero le mie ansie durante la rappresentazione, non ti dirò. Io

Non avea membro che tenesse fermo.

Correva da un camerino all'altro, scendeva sotto al palco-scenico, saliva in soffitto: ad ogni lieve alterazione di frase in cui cadesse un attore io ruggiva, digrignava i denti, bestemmiava... poi, nel gran silenzio del pubblico, quei discorsi da me dettati e che prima mi parevan belli ed opportuni, ora, udendoli ripetere dagli artisti, mi sembravano inopportuni, pericolosi, e mi turava le orecchie

per non udire quelle parole e i rumori che avessero potuto suscitare. Ad ogni più lieve movimento o mormorio che si sentisse dalla platea mi si agghiacciava il sangue nelle vene... e non mi rincorava che quando scoppiava qualche applauso.

Non ti dico poi neppure ciò che soffrissi non potendo venire sulla ribalta a ringraziare il pubblico che applaudiva... A mala pena il *Mane*, *Tehel*, *Phares* degli arresti di rigore mi potè trattenere.

Quei primi applausi mi rovinarono addirittura. Fra il 1864 e il 1867, in mezzo alle fatiche dei campi di istruzione e della campagna di guerra del 1866, scrissi *La Vedova di Putifarre*, che poi mi procacciò gli elogi e gl' incoraggiamenti di Francesco Dall'Ongaro, di Luciano Banchi e di Temistocle Gradi e *Un caro Giovine*, che mi procurò quelli di Filippo Berti, di Augusto Franchetti, di Celestino Bianchi, di Luigi Capuana, e il *Vecchio e Nuovo*, di cui rifeci, in appresso, l'ultimo atto e che fu assai applaudita a Trieste, a Firenze, a Roma, sotto il titolo *Il nido di un serpe*. Le liete accoglienze fatte dal pubblico e dalla critica a Firenze alla *Vedova di Putifarre* e al *Caro Giovine* mi fruttarono anche il grandissimo favore di stringermi, proprio a quei dì, coi vincoli della più affettuosa amicizia a Ferdinando Martini, ad Achille Torelli, a te, a Luigi Suner, a Cesare Dondini, a Luigi Bellotti-Bon, a Luigi Monti, a Napoleone Giotti, al Montecorboli...

Ma, a proposito, quando ti dirò io quale fosse il metodo da me seguìto nel comporre le mie opere sceniche?... Chiacchierando, chiacchierando me ne andava

a zonzo per il passato, evocando bei tempi trascorsi, ohimè, da un pezzo e care rimembranze, e non rispondevo al tuo quesito.

Un metodo, come ti accennai in principio, quel che si dice un metodo, nello scrivere io non l'ebbi. Alcune volte, fermati in mente i casi e i caratteri del dramma o della commedia, prendeva quattro o cinque quinterni di carta bianca e sulla prima pagina scriveva il titolo dell'opera, poi i personaggi, e quindi incominciava: *Atto Primo*, e descritto quale avesse ad essere l'ambiente in cui si doveva svolgere l'azione, continuava: *Scena Prima*, e seguitavo a scrivere sino alla fine. Così furono dettate *La Vedova di Putifarre*, *Un caro Giovine*, *Audacia e Timidezza*, *Un Angelo a casa del Diavolo*, *Celina d'Albear*.

Altre volte stendeva, prima di accingermi al lavoro, una tela dell'azione, alla quale però non completamente mi atteneva, modificandola durante il procedere del mio lavoro. Con questo metodo furono dettate: *Il nido di un serpe*, *Le strade e la mèta*, *Marozia*, la quale ebbe tante liete accoglienze in molti teatri d'Italia, e lo *Spartaco*, di fischiata memoria.

Con quel primo metodo sono scritti ...., in questa linea di puntini immagina di leggere i titoli di tre lavori drammatici che stan chiusi nel mio cassetto e i quali non so se e quando vedranno la luce. A questi chiari di luna non è prudente il farsi conoscere per autore drammatico, c'è da essere sorvegliato dalla polizia!

Dunque, mio caro amico, *parce sepultis* e non alzare il velo pietoso che ricopre questi altri miei giovanili peccati. Essi sono ignorati dai *Giovani Critici*, i quali, non sapendomi autore drammatico, mi tollerano su questa terra e mi ci lasciano vivere. Che avverrebbe di me,

poveretto, il giorno che essi apprendessero che io pure osai — scellerato! — sacrificare a Melpomene e a Talia?...

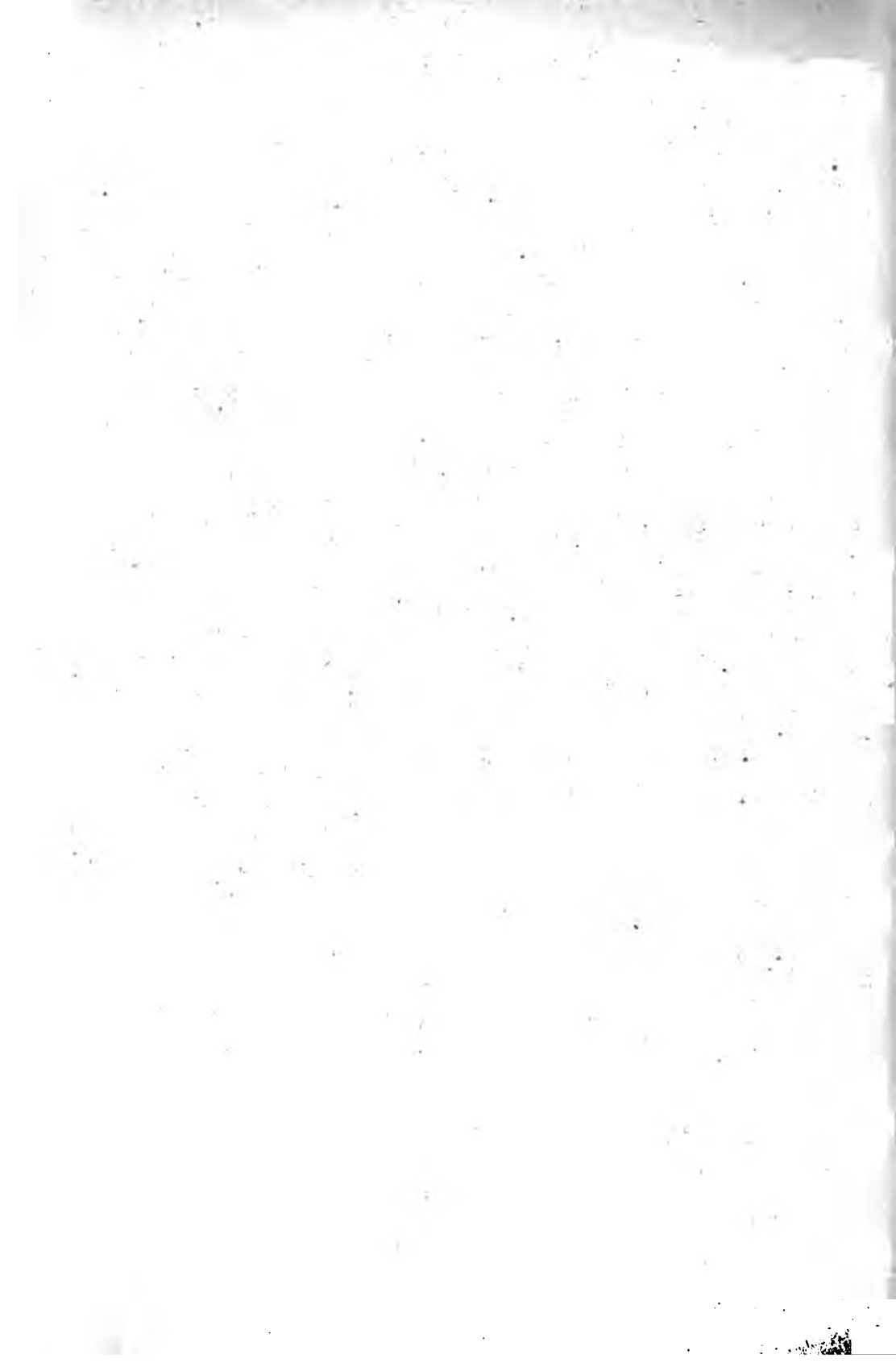
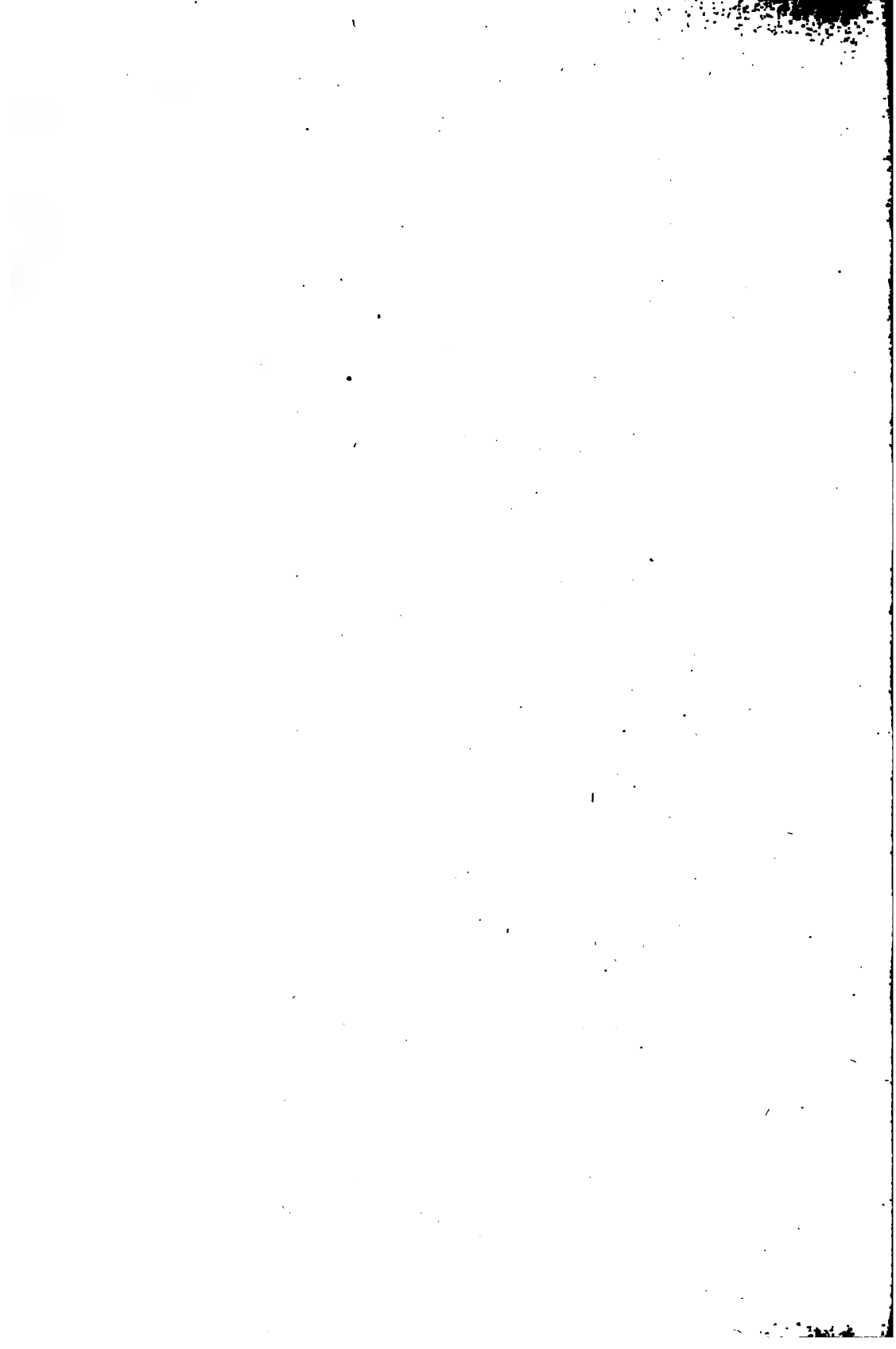
In Italia, oggi, tutto si può perdonare, anche di aver scritto il *Tempietto di Venere*, anche di aver segnato cambiali con falso nome... fuori che lo aver scritto qualche cosa pel teatro.

Dunque a che risvegliare il cane che dorme?... Pensa, amico mio, che abbiamo famiglia e rifletti che i *Giovani Critici* potrebbero, con grande agevolezza, promuovere e fare approvare disposizioni legislative dirette a punire chiunque possa esser sospettato autore drammatico, col domicilio coatto!...

Per carità, amico mio, pensiamo alle nostre famiglie!

Trepidando ti saluto frattanto, affettuosamente confermandomi

Tuo

Raffaello Giovagnoli.

Luigi Gualtieri

S. Remo, 1887.

Mio vecchio amico,

Il quesito diretto a me deve parere a taluno una canzonatura, quando non sia una specie di *evocazione* fatta all'anima di un estinto. Sì, perchè io sono morto, *perfettamente* morto, come diceva il nostro amico Peracchi con quel lugubre tono, che tu parodiavi così bene.

Io sono *precisamente* morto! viceversa di Stecchetti, che non fu mai così vivo, che quando si finse morto!

Perdona il bisticcio, ma noi *primogenitori* della freddura, ci prendiamo la libertà di scherzare anche con la morte.

E questo caso di morte, a cui feci allusione di sopra, non l'ha contemplato nemmeno il Mantegazza.

Quel veder disprezzato tutto ciò che si è idolatrato in giovinezza; elevati a vanto di sfacciata albagìa principii, che erano una abbiettezza morale; i canoni della grande arte cangiati di pianta; la moda installarsi nelle lettere, capricciosa, bizzarra, passeggiera, come le foggie degli abiti; tanto rimpicciolita la poesia, da vedere cancellate persino le maiuscole dai capoversi; domi-

nante il cinico pettegolezzo; nulla di serio nemmeno nell'alte questioni umanitarie e politiche, che ci dovrebbero impensierire cotanto; il teatro ridotto a vivere come un infermo a cucchiaini di brodo, chè non saprei trovare paragone più adatto per definire i proverbi, i bozzetti, le sdolcinature di un atto; concettini da far venire il latte ai ginocchi; titoli da far sdilinquere; uno stile lambiccato sui dizionari metodici; mai, e poi mai, uno slancio, un disegno grandioso, una causa nobile da propugnare...

Ecco le condizioni generali e la forma dell'odierna letteratura in Italia, salvo qualche rara eccezione, come le opere del Carducci e del Cavallotti, e di pochi altri, ai quali si può applicare la ipotiposi virgiliana: *Rari nantes in gurgite vasto.*

Nulla più risponde a quanto ho creduto, amato ed appreso: e mi trovo spirito vagante, incompreso: salvo a comparire qualche volta, e ad essere preso per un fantasma che spaventa i ragazzi.

E a questi chiari di luna, tu mi domandi: come si fa una commedia?

Tu ben lo sai, che ne hai composte di belle, anche di recente; ma voglio risponderti come io facessi, per quel poco che valevano, i miei obliati lavori.

Ispirarsi ad un tema patriottico o sociale; sentire il bisogno di una protesta contro qualche cosa d'ingiusto e d'anormale che offendesse la società, indonnarsi del soggetto, attingere alla bevanda amara dell'odio od inebriarsi a quella alcoolica dell'amore... imitare insomma il divino poeta, che non si contentava di per-

cuotere il vizio od il delitto, ma compiacevasi di torturarli con supplizi spaventevoli. Trovata la convinzione, la fede vien da sè. Allora vi si schierano dinanzi le legioni dei tiranni, e delle vittime; e si drizza l'antitesi eterna, feroce, implacabile, fra i tormentatori ed i tormentati. Ecco la schiera de' personaggi che devono incarnar l'azione; i tipi, bisogna trarli dal vero; meglio ancora se sono involucri od allegorie di gente che avete amata od odiata; guai all'autore che si serve di tipi convenzionali cotti al bagno maria! ci vuole carne, carne fresca, sanguinante, ben calda per offrire un succolento banchetto alle turbe affamate. Allora l'anima si elettrizza, trabocca la passione, gli attori ed il pubblico saranno travolti in una sola vertigine, mediante la quale sparirà ogni convenzionalismo della scenica finzione. Allora si freme, si piange, si applaude!

Per chi nol sappia, noi facevamo le commedie a questo modo, così come si faceva la rivoluzione o la guerra; spesso lo slancio suppliva alla dottrina, la passione al talento; questi lavori popolari, in gran parte io li faceva di getto; bastava sapere dove si doveva riuscire; si levavano le posizioni d'assalto e spesso s'andava alla baionetta. E questo fuoco e questo entusiasmo andava a versi del pubblico che era del nostro temperamento.

Non si era mai soli nello scrivere. Spiriti o corpi che fossero... non so... ma nella formazione di un lavoro ci entrava sempre la donna.

Cherchez la femme!

Questo motto famoso parmi più applicabile alle opere dell'ingegno, che all'istruzione dei processi. Sì, la donna,

questo dolce collaboratore della nostra opera, che avrebbe assistito nel palco colla *graticcia*, avrebbe palpitato con noi, avrebbe gioito del nostro successo e, il cielo ce ne scampi, sarebbe tramortita ad una nostra caduta...

Sì, la donna, indispensabile nella procreazione della specie e tanto necessaria alle creazioni dell'arte. Se non avete la donna... non iscrivete, non iscolpite, e dico ciò con tutti gli *esse* puri ed impuri del mondo!

Essa è il *sine qua non;* è la necessità sessuale, che è di prescrizione nel mondo fisico come nel morale.

La prole che ne viene da questo accoppiamento sublime è a cento doppi più ben voluta che quella della specie. Questi dolci figliuoli della nostra fantasia non vi chiedono pane, ma più spesso ve ne danno.

Una volta concepiti, si amministrava loro il battesimo coi nomi più carezzevoli:

Respondent rebus nomina saepe suis.

Armando, Mario, Gastone, Lionello, ecco i nomi degli eroi.

Olga, Emma, Margherita, Ada, ecco i nomi delle eroine.

Io mi compiaceva di affibbiare i nomi della gente abborrita, agli ipocriti ed ai birbanti matricolati.

La scacchiera è formata.

Bisogna dare scacco al re, ossia sbugiardare il vizio, schiacciare la prepotenza, far trionfare la virtù.

Si muovono le *pedine,* che sono sempre i servi o gli amici; gli *alfieri* rappresentano i seduttori che prendono le vie oblique, il *cavallo* come quello di Sinone è sempre traditore colle sue mosse in terza. La *regina* è incontestabilmente la prima donna, la quale

Corre e ricorre come folgor ratto

per ogni verso della scena. Guai se si perde!!

Le rocche della virtù sono tosto smantellate e ne deriva lo scacco matto di... Menelao!

E queste erano le nostre *commedie da tavolino*, come si diceva in gergo comico.

E questa nostra amabile prole, ci veniva fatto di coniugarla spesso assai bene. Ora col Morelli, ora col Rossi ed or col Salvini, che erano i più bravi e valenti campioni di quel tempo; ed ora colla Ristori, colla rimpianta Cazzola, colla Pezzana, colla Tessero e colla Marini, che erano partiti coi fiocchi. Che allegre nozze si facevano allora con dei suoceri come il Taddei, il Dondini Cesare e Cesare Rossi secondo, detto il *Nasone*, e dei cognati come il Pieri, il Bellotti-Bon, il Privato ed il Leigheb!

Di precetti ed esempi pochi ne posso dare, chè non ho voce in capitolo; permetti adunque che io mi divaghi sul campo teatrale, raccontando annedoti e impressioni.

Non si può resistere alla smania di parlare di sè. — Voglio narrarti la mia ultima gherminella, che come il vecchio *Philibert* delle commedie di Scribe, ho teso al pubblico di Draghignan ed ai giornalisti in ispecie.

Or sono sei anni, che non si parlava d'altro, che di una commedia che aveva ottenuto a Londra l'onore di 700 rappresentazioni tutte di seguito.

Molti s'erano invogliati di udirla e i capo-comici di possederla, senza mai poterne venire a capo.

Io aveva conservato di detta commedia un buon resoconto letto nel *Figaro* e mi posi su quella tela ad or-

dire liberamente il lavoro; dividendolo in 4 atti, che era di 3, e mettendovi gli ultimi due atti nuovi di pianta.

La offrii ai capocomici come riduzione dall'inglese. *I nostri bimbi.*

La commedia ottenne un grande successo, e dai giornali mi piovvero le lodi che mi furono negate per la *Abnegazione*, il *Duello*, e la *Forza della coscienza.*

Fu l'ultima emozione che io provai in teatro.

Il metodo di preparazione delle commedie deve variare a seconda del genere che s'imprende a trattare. In Italia tutti i generi furono escussi, senza che si formasse una scuola di pratica.

Che rapide successioni!

Io mi ricordo di avere esordito sulla scena sotto il regno di un *poeta* e di una *ballerina*, i quali lasciarono le redini del governo a *Goldoni* ed a *Parini* che esercitarono una benefica influenza; a quella corte banchettava Gherardi del Testa che fra l'arpeggio di una chitarra ed un poncino toscano schiccherava commedie, che erano una panacea per la malinconia.

Poi fu vista sul trono una *Figlia unica* molto viziata, ma seducente, maritata ad un *Figlio di famiglia* e servita da una *Cameriera astuta* aggraziatissima, ma col loro *Vizio di educazione* fecero nascere molti *Duelli* che finirono con un *Suicidio.*

Fu effimero e passeggero il regno dei *Mariti* che finì coll'*Uomo mancato.* — Poi fu la volta di un *Falconiere*, che destò la generale ammirazione, che ebbe un valoroso *Compagno d'armi* e fu seguito da un felicis-

simo *Trionfo d'amore* ed una *Partita a scacchi* con che si chiuse il ciclo del medio evo.

Per uno strano anacronismo al medio evo successe il mondo romano e greco: e per un altro decennio regnarono *Nerone*, *Messalina* e *Cleopatra*, dai quali arte e artisti furono tiranneggiati in siffatto modo, che non si ricorda un secolo di maggior strazio per gli artisti; e lo possono affermare il Garzes ed il Leigheb, ed altri simili, se ve ne sono, che furono gettati nell'anfiteatro in calze di maglia a pascolo delle bestie feroci.

Indi comparve sulla scena uno spigliato *Alcibiade*, che senza tagliare la coda ai cani, ebbe una bella rinomanza, e con questo si chiuse gloriosamente il periodo storico-antico.

Dopo tanti conati così contrari alle esigenze del secolo, ne venne la prostrazione: l'impotenza di scrivere lavori poderosi, e la facilità a criticare: e cominciò quella sequela di commedie da presepio, di cui abbiamo parlato di sopra. Trasformazione di gusto, êra nuova, dicono alcuni, per iscusare la propria incapacità ed inerzia.

Trasformismo letterario!

Figurati se uno *spiritista* non conosce le leggi della *metempsicosi*, ed il suo vero carattere! Io posso citarti un passo di Aristotile, che non è conosciuto nemmeno dal Bonghi, che ha tradotto Platone — perchè l'*Ipse dixit* me lo dettò in una comunicazione spiritica: — *Corruptio unius, generatio alterius.*

Domanda a tutti i Bukneriani del mondo, se eglino sieno capaci di spiegare in un volume il mondo com-

plesso d'idee che si contengono in queste quattro parole.

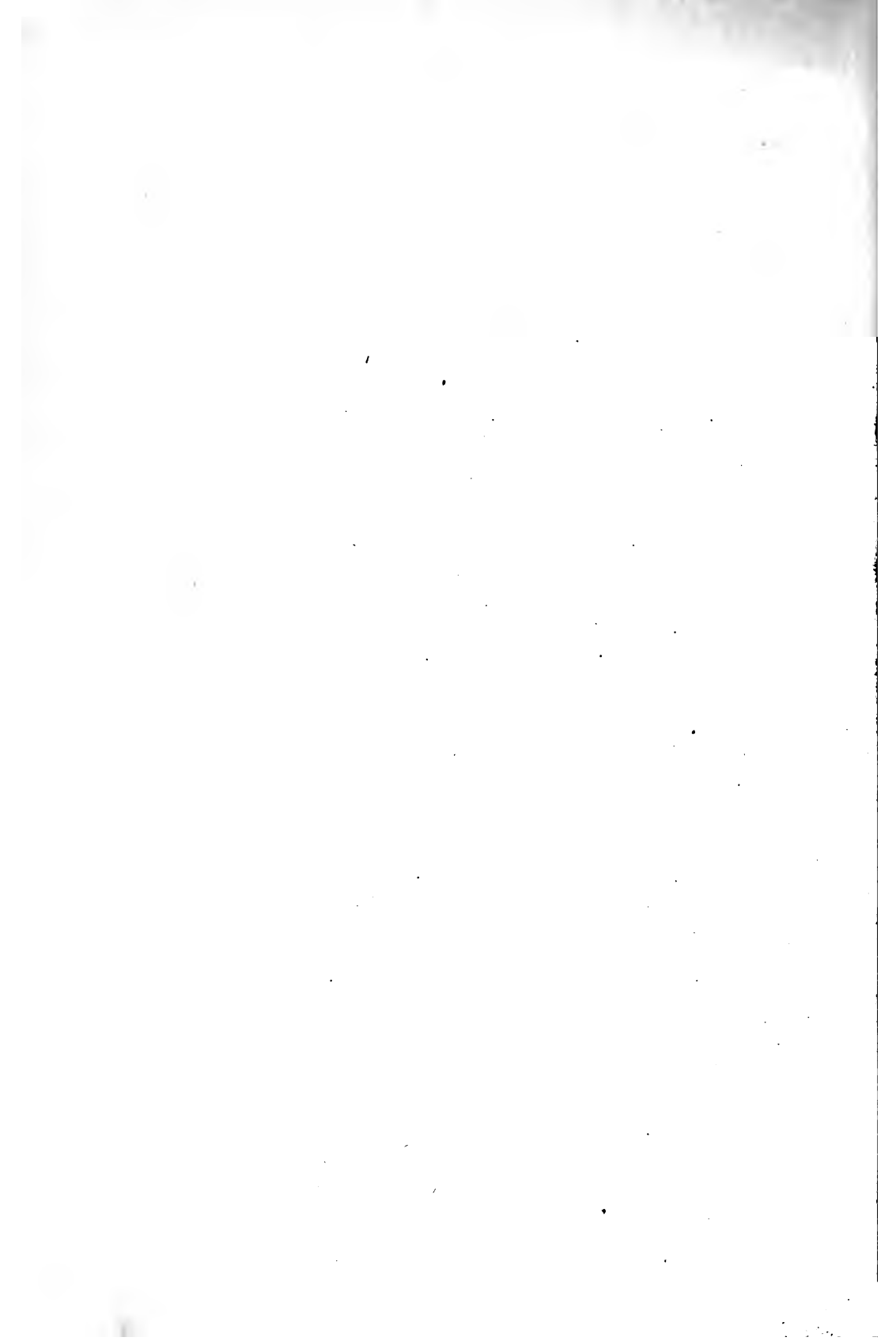
Corruzione ce n'è stata ed oggi abbiamo il marciume di Danimarca... peccato che i trasformisti sieno in istato di *Ninfa* raggrinzita... Speriamo che questa mummia, che ricorda una tua bella commedia, avvolta ora come una Diana d'Efeso nelle sue bende, lacererà l'oscuro invoglio per fare la sua comparsa in forma di farfalla risplendente di smeraldi e di zaffiri.

Per ora ci tocca sorbettare l'invasione dei nostri cari vicini che ci piluccano il nostro danaro, malgrado l'alleanza austro-germanica.

Ma se abbiamo poche commedie nelle severe regioni dell'arte, abbiamo molti drammi e tragedie nelle corti d'assise, che rappresentano una realtà che la scuola del *Verismo* non potrà mai superare. Abbiamo in prospettiva molte rappresentazioni nel buio avvenire.

Il grande Architetto, come piace a taluno, o il Fato, come conviene di credere a certi altri, pensano essi ad ammannirci dei grandi intrecci, dei colpi inaspettati. A loro bisognerebbe domandare: Come si fa una commedia e come fanno, a farla, per evitare le grandi catastrofi.

L. GUALTIERI.

LEOPOLDO MARENCO

Caro Costetti,

Qual modo io tenga per scrivere una commedia? Il diavolo mi porti se n'ebbi mai uno, e se ho mai pensato a trovarmelo! Buone o cattive, so d'aver scritto commedie, come ho scritto dei drammi in prosa ed in versi, ma so pure di non essermi mai tracciata una linea nè curva, nè retta, nè intersecata da altre linee, su cui condurre il dettato.

Mi accadde più d'una volta di entrare nel mio lavoro dall'ultima scena, ignorando quali sarebbero state le prime, o da una scena che rimase poi nel bel mezzo, cioè nel secondo o nel terzo piano dell'edificio.

Nasca dentro di me, o vi penetri da fatti esteriori, appena un'idea mi colpisce, l'afferro; e non è quasi ancora afferrata che già si allarga luminosa, e prende colori e movenze di vita. Se la prima traduzione di quella idea in parole si presenta nella giacitura del verso, puoi essere certo che il dramma o la commedia sarà in versi dal capo alla fine: e viceversa, se in prosa.

Scrissi in otto giorni la commedia *Gelosie;* e quando scarabocchiai malamente la prima scena non avrei potuto dirti quale sarebbe stato il concetto della seconda, e quale il numero dei personaggi che avrebbero avuto

parte all'azione; ma poi i personaggi, le scene, i concetti speciali fecero ressa nella mia mente, e il lavoro della mano sulla carta divenne altrettanto febbrile, affannoso di quello del pensiero.

Il *Falconiere* l'ebbi tutto improvvisamente, una sera, davanti agli occhi della immaginazione, come talora accade nei sogni. Quella stessa sera invitavo la compagnia Ciotti, Lavaggi e Marchi ad annunziare di aver messo il mio lavoro allo studio. Dopo 19 giorni ne davo lettura sul palcoscenico del Teatro Re, in Milano, e dopo altri sette lo presentavo al giudizio del pubblico.

I lavori in versi li ho fatti percorrendo a passi, ora concitati, ora lenti, la stanza; o per le stradicciuole campestri, o su pei sentieri delle colline e dei monti, sempre a voce alta, e trinciando l'aria coi gesti, ed esaltandomi e commovendomi fino allo sdegno, fino alle lacrime, secondo il carattere e le vicende dei personaggi di cui ero entrato nei panni.

Di rado mi sono disturbato a scrivere le scene di un atto, a matita, sul mio taccuino, prima di averlo intieramente finito, e spesso anche corretto nella mente. I versi, una volta fatti, rimanevanmi nella memoria meno incancellabili, che se scolpiti nel marmo. Quella invidiabile memoria ora comincia a scemare. Crescono gli anni.

Delle commedie in prosa, parecchie le ho dettate a mia moglie, passeggiando io la stanza, Lei rimanendo, poveretta, al tavolino fino a più che metà della notte, ora con la penna in bilico fra le dita, non mai stanca di aspettare la ripresa, ed ora menandola rapidissimamente sulla carta per potervi fermare le mie parole nel loro succedersi vertiginoso. Non ebbi mai altro segretario che Lei. Accadeva talvolta che, col movimento della

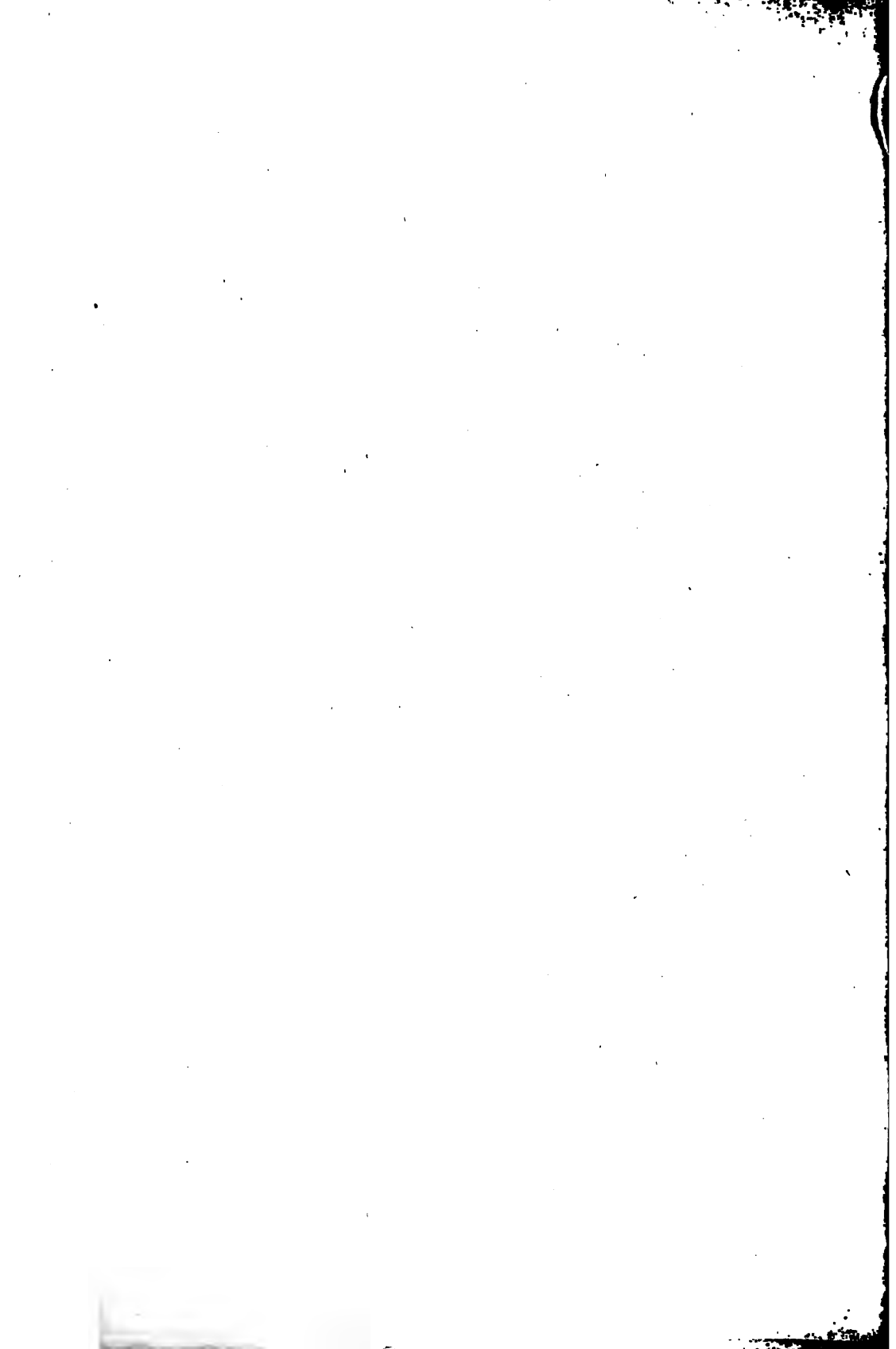
testa, disapprovasse quello che scriveva; e allora cominciavano le discussioni, nelle quali il mio orgoglio di uomo finiva sempre per riconoscersi debellato dal suo fine, sagace criterio, dal suo delicato sentimento di donna.

Tanti e così diversi furono i modi da me tenuti nello scrivere, che penso aver detto bene quando dissi, in principio di questa lettera, di non averne mai avuto uno.

In questi ultimi sei anni l'arte non è più stata per me che un desiderio. Vi ritornerò, sai? e più presto ch'altri non creda. Sento il bisogno di levarmi da questa melma d'intrighi polizieschi, grotteschi, velenosi, ridicoli, da cui, nella tua carriera d'impiegato, per quanto onestamente faccia, non t'è mai dato salvarti.

Benedetta sia l'Arte! In essa tutto è divina fragranza: lo stesso dolore.

Il tuo

L. Marenco.

Ferdinando Martini

Monsummano, 13 luglio 1887.

Caro Costetti,

Come si fa, domandi, a scrivere una commedia?
Ecco: si piglia carta, penna e calamaio, e si scrive:

ACTE PREMIER

SCÈNE PREMIÈRE.

CHRYSALDE. — Vous venez, dites vous, pour lui donner la main?
ARNOLPHE. — Oui. Je veux terminer la chose dans demain.

Si seguita così fino alla fine, si sottoscrive « J. B. Poquelin de Molière » — ed è fatta l'*Ecole des femmes.*
Si ripiglia carta penna e calamaio, si riscrive:

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA.

AZEFF. — Che c'è? Qual fremito mi risveglia?
SENT.— Il mormorio che di quando in quando si ascolta è come vento che sibila, come tempesta che freme.
Si va avanti di questo passo sino alla scena ultima dell'atto quinto; si firma « Camillo Federici » e viene in luce la *Pace del Pruth*..

E s'aspetta il giudizio del pubblico.

Il quale accoglie di mala grazia le macchiavelliche gelosie d'Arnolfo (*bien de gens ont frondé cette comedie*, dice il Molière) e applaudisce per più sere le gesta di Pietro e di Caterina (*fu acclamato a piene voci l'autore* — avverte il Federici).

Come poi facesse il Federici a scrivere le sue commedie mi pare inutile cercare; come il Molière le proprie non so; ci sono anzi buone ragioni per credere ch'egli non confidasse il suo segreto a nessuno.

Nondimeno i tedeschi, maestri in questa come in ogni altra cosa, e del Molière da un pezzo in qua leggitori assidui e illustratori dottissimi, i tedeschi aiutano. «Per fare una buona commedia, dice lo Schütze, bisogna avere in alto grado il senso del comico.» Bravo! D'accordo. Ma che cos'è il comico? — Soccorre un egheliano: lo Zeising. Mette conto di starlo a sentire:

« Il comico è un *nulla* sotto la forma di un oggetto finito in contradizione con sè stesso e coll'intuizione, viva in noi, della perfezione. Quando l'uomo si sprofonda nel centro dell'oggetto comico, sente che ciò non è nulla; avverte che nulla non può essere, senza esser tutto; allora l'idea del nulla si smarrisce in lui nel sentimento del tutto, della soggettività che si sente come perfezione. In e con questo sentimento della perfezione soggettiva, si slancia fuori del punto matematico, di questo punto centrale dell'oggetto comico, e questo slancio produce il riso, l'allegra elevazione del soggetto sopra il nulla dell'oggetto imperfetto nel più alto e ultimo grado del procedimento comico. » (Zeising, *Aesthet*, 1855, pag. 283 e segg.)

Definito così chiaramente che cos'è il comico, è facile intendere come si faccia a scrivere una commedia.

Quando s'è sprofondato il primo attore nel centro dell'oggetto comico e slanciato l'amoroso fuori del punto matematico, non ci resta altro da fare.

E con questo mi pare d'aver risposto... Ah! no. Tu vuoi anche sapere *come faccio io.*

Io comincio dal pensare un personaggio, anzi dal *ripensare*, perchè bisogna che l'abbia visto e osservato nella vita reale e ch'io sappia quali sono i pregi suoi e i suoi difetti, il suo modo di sentire, ecc., ecc.

Supponiamo un uomo; gli metto nome; un nome conveniente all'età; perchè nel mondo della fantasia io non so immaginare, per esempio, nè un *Eugenio* vecchio, nè un *Girolamo* giovine. Non ti so dire perchè sia così, ma è così. Poi, secondo il minore o maggior grado di simpatia che mi ispira, secondo l'indole sua, lo ammoglio o lo lascio celibe; se ha moglie apro le porte di casa sua a due battenti e ci fo entrare gente d'ogni sesso e d'ogni età; se è celibe lo mando in casa degli altri. Egli passa così accanto a un numero ragguardevole di persone insulse, con le quali non lo trattengo; finchè trova quel tale o quella tale presso cui non mi pare possa fermarsi senza che accada qualcosa.

E se accade, osservo gli eventi nella loro successione e nella loro logica conseguenza; e passo una settimana, un mese, accompagnando i personaggi del dramma che va via svolgendosi, e parlo con loro e li ascolto e li consiglio. Quando personaggi, incidenti, scioglimento, ogni cosa insomma è al suo posto, allora arriva il momento di scrivere la commedia...

E allora: rileggo i *Rusteghi*... e non la scrivo.

Tuo

FERDINANDO MARTINI.

Enrico Montecorboli

Firenze, 12 dicembre 1887.

Mio caro amico,

Tu vuoi proprio ch'io ti dica come faccio per scrivere una commedia?

E bene, sia pure; mi proverò a contentarti. — Non ti nascondo però che, alla bella prima, rimasi un po' perplesso dinanzi alla tua domanda.

— Come scrivo una commedia?...

Ma io non ne so niente, pensai.

È certo che scrissi, che ho scritto qualche commedia, poichè se ne rappresentano sempre talune sui nostri teatri e che portano il mio nome; ma come io le scrivessi, perchè io le scrivessi, debbo confessarti che io non ci avevo mai posto mente.

Un nostro confratello, interrogato in proposito, disse un giorno che egli faceva come gli augellini, nè più nè meno. — « Questi aprono il becco e fanno *ciù*, *ciù!* Io — diceva lui — mi metto a tavolino... e scrivo. »

In fondo, la spiegazione mi piace; è giusta e spiritosa; ma forse più spiritosa, che giusta. E poi ti conosco, tu non t'appagheresti d'una simile scappatoia.

Inoltre, la cosa essendo già stata detta da altri, in buona coscienza, non posso valermene io.

Mi sono dunque messo a frugare nella mia memoria e ci ho trovati tanti di quei ricordi, fra belli e brutti!

Ma, prima di tutto, ci trovo questo: di non aver mai avuto una vera regola, un sistema per scrivere una commedia. Talune le scrissi facilmente e rapidamente, altre con molta fatica, quella a sbalzi, quell'altra senza interruzioni. Sempre lasciai libertà assoluta, briglia sciolta alla mia fantasia. Non dico di aver fatto bene, ma dico che ho fatto così.

Ma come principiò questa passione, questa manìa per il teatro...?

Ecco.... Mi ricordo dunque che ebbi un giorno da accorgermi come, ogniqualvolta un fatto della vita reale, un avvenimento di qualche interesse colpiva la mia immaginazione, io era portato, non so perchè, a considerarlo ed a parlarne dal punto di vista drammatico. E, quasi senza pensarci, lo svolgevo poi nella mia testa, a modo mio, con incidenti nuovi, inventati, in tante scene, in tanti atti, sempre logicamente e progressivamente; finchè un bel giorno, senza ragioni speciali, mi misi a tavolino e scrissi anch'io una commedia.

La prima volta che simile malinconia m'assalì, ero stato testimonio di un dramma famigliare doloroso, nel quale *tutti* avevano avuto torto. — Mi misi a pensarci, e notai che, se certi incidenti probabili fossero avvenuti, — incidenti che mi saltarono in mente lì per lì, — il dramma avrebbe preso altra via, ed avrebbe logicamente dovuto avere tutt'altro scioglimento.

E, rapidamente, data quella mia supposizione, architettai una commedia in cinque atti, che mi pareva *si sarebbe potuta scrivere facilmente.*

Ero giovane, e quel pensiero di commedia divenne presto un tormento, un incubo: gli dedicavo tutte le mie giornate. Dopo lunghe riflessioni, dopo molta esitazione, mi volli provare davvero a scriverla, e per tre mesi non ebbi riposo. Il mio vecchio babbo (te lo ricordi?), rideva ascoltando le mie descrizioni di caratteri, di tipi, dell'ambiente; e mi canzonava per la mia pretesa di voler fare del realismo e per i miei personaggi troppo veri. Ma presto il suo riso si mutò in inquietudine vedendo che io faceva sul serio. Si aspettava un fiasco!...

Dopo tre mesi la commedia era, o mi pareva pronta; e, non so più come, il manoscritto andò in mano al Bellotti-Bon.

Era giunto il momento critico!...

E vedi: ora che la mia mente ritorna a quel tempo, ogni incidente mi si riaffaccia chiarissimo al pensiero.

Ricordo che mi trovavo a Livorno, per la bagnatura, senza pensare forse più alla commedia, quando una mattina, all'ora della colazione, ero già a tavola, il cameriere viene a dirmi che un signore, bello, alto, vuol parlare con me.

— Un signore? dico io. Ma chi è? Come si chiama?

— Me lo ha detto, ma non mi ricordo bene: mi pare il signor *Bon*.

— Bellotti-Bon! esclamo io stupefatto, perchè non mi aspettavo tal visita e neppure sapevo che il Bellotti fosse a Livorno.

— Precisamente. Sì. Mi pare, signore, — dice il cameriere.

Ed io m'alzo da tavola, corro in salotto e trovo Bellotti col mio manoscritto in mano.

— Viene a restituirmelo, — penso subito.

Ma sbagliavo.

— Lei è il signor Enrico Montecorboli, che ha scritto questa commedia? — principia subito Bellotti.

— Sì, signore.

— Me ne rallegro tanto con lei.

— Ah! — esclamo io sorpreso e non comprendendo bene il senso.

— Sì: sono disposto a prenderla ed a farla rappresentare, dalla mia compagnia, nel prossimo carnevale.

— Davvero? — rispondo io con giubilo.

— Le condizioni saranno...

— Oh! Si figuri: quel che vorrà lei...

— Va bene, ma... c'è un *ma*.

— Ah! — torno a dire io, turbatò.

— Sì: lei, evidentemente, non conosce *l'economia di scena*.

— ...?

— L'economia di scena, — ripete Bellotti.

— Oh! nessuna economia — gli rispondo, sorridendo involontariamente.

— Me lo figuravo, — replica Bellotti, che si mette pure a ridere.

Dopo un momento, s'accinge a spiegarmi che cosa s'intenda per *economia di scena*, e come sia necessario ridurre di un buon terzo la mia commedia perchè sia rappresentabile.

— Ahi!

Lo ringrazio, gli prometto di mettermi a lavorare subito... e sei mesi di lavoro furono il resultato del consiglio amichevole di Bellotti.

Poi, quando la commedia venne alla ribalta, era.. troppo lunga!

E così ho scritto la mia prima commedia.

. . . .

Ma altri ricordi mi si affacciano e che concernono altre commedie. Ne scelgo un altro perchè è singolare.

La più schietta amicizia s'era stabilita fra Bellotti-Bon e me. Quando egli era a Firenze veniva spesso in casa mia, e voleva vedere quel che aveva preparato nella sua assenza, e m'era largo di consigli, di ammonimenti, di cui gli ero gratissimo e che molto mi giovavano.

Un giorno — e rido ancora pensandoci — lo vidi andare su tutte le furie. Aveva trovato sul mio banco due atti di una commedia nuova: — il terzo ed il quarto. Ma non vedeva il primo.

— Dove è il primo? — mi chiede. Dammelo, — voglio leggerli tutti.

— Il primo? — dico io imbarazzato.

— Sì, il primo atto.

— Ma... senti... non ce l'ho. Non l'ho scritto ancora.

— Come? Non l'hai scritto?...

— Proprio così. Non l'ho ancora scritto.

— E perchè? tu cominci le commedie ora dal secondo atto?

— No. Ma il primo ce l'ho tutto in testa e, se vuoi, te lo racconto per filo e per segno.

— Ma se lo hai tanto bene in mente perchè non lo scrivi?

— A causa del quarto che non mi viene a modo mio.

— Sei matto.

— Non credo.

— Sei matto da legare!...

E il bravo e caro Bellotti si mette a dimostrarmi l'assurdità della cosa (lo capivo da me) sostenendo che

le idee sfuggono e poi non si ritrovano più; e colla sua voce simpatica, con quel suo fare imperioso e risoluto, me ne disse di cotte e di crude.

Dovetti promettergli di mettermi subito a lavorare: ed infatti, ripresi quella commedia e la portai a termine con non poche difficoltà, e giusto nel primo atto. Quella commedia, in quattro atti, gliela mandai poi a Milano... e non fu fischiata, tutt'altro.

Il merito era molto del Bellotti e gli dedicai il lavoro di tutto cuore.

Come vedi, nella mia carriera d'autore, c'è anche questa: di una commedia cominciata dal secondo atto, invece che dal primo. È grossa e non me ne vanto; ma te lo racconto perchè tu veda come i modi di scrivere una commedia siano molti, moltissimi e strani.

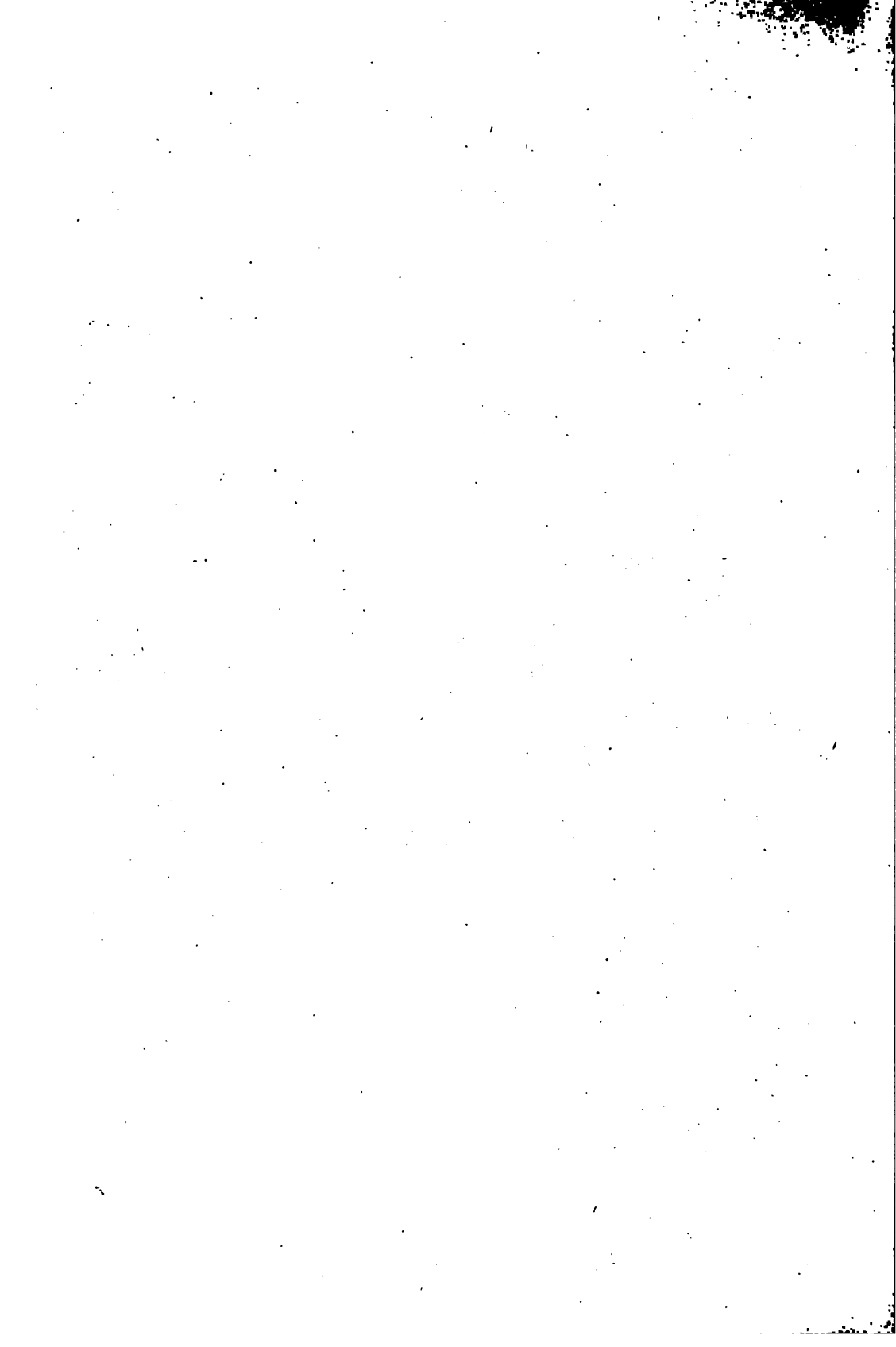
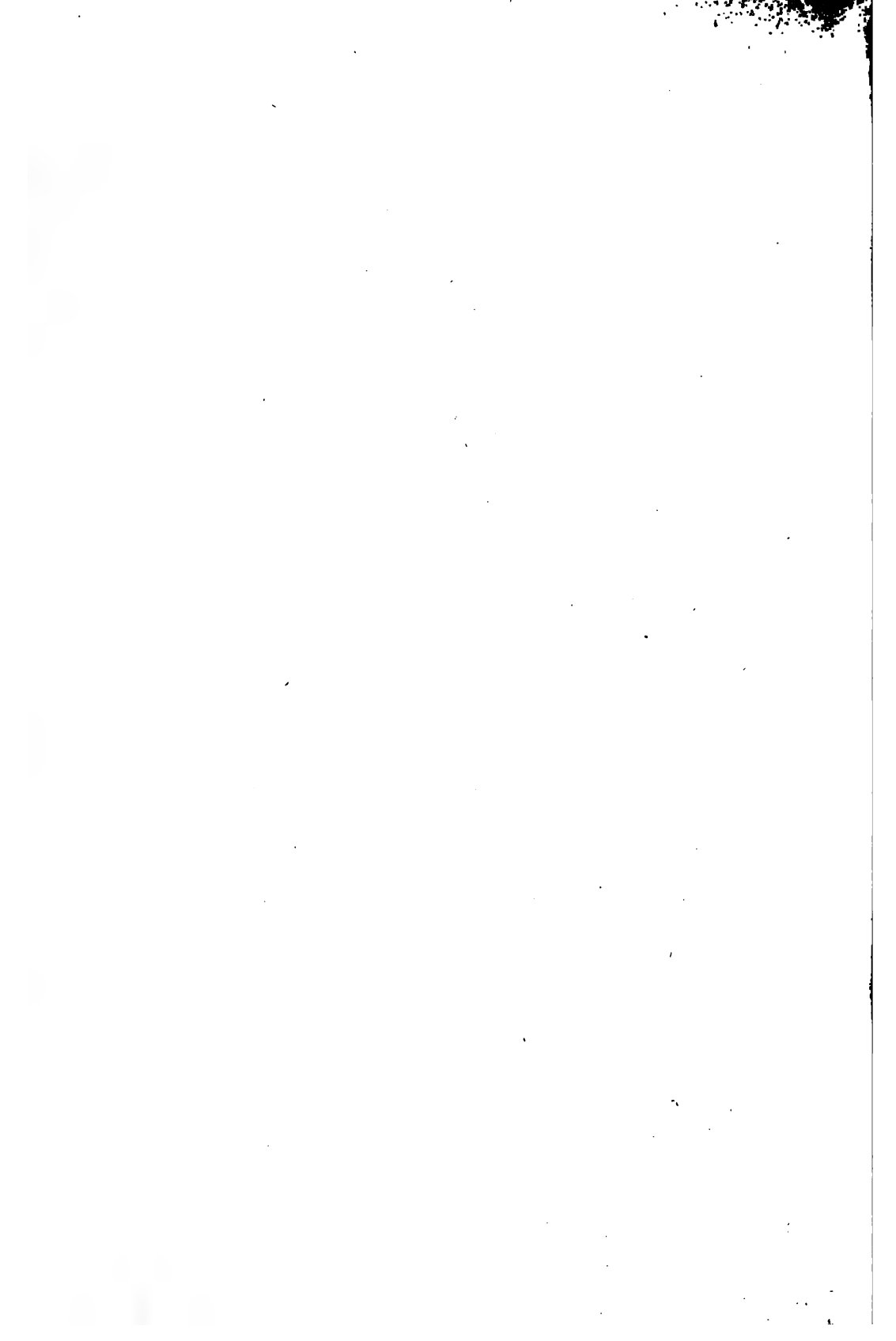
Lasciami dirti per finire che, cogli anni, la mattana è passata; e le ultime commedie che ho scritte le ho molto pensate, le ho sottoposte al giudizio di tutti coloro che mi sono sembrati competenti, prima di arrischiarle alla ribalta. Ed in oggi, la paura o, se vuoi, il rispetto del pubblico è tale e tanto in me che aumenta volta per volta, sì che il dare una commedia nuova mi pare impresa ognor più difficile, ed alla quale faccio sempre maggior resistenza.

Le commedie che scrivo, le conservo preziosamente e lungamente nel cassetto, certo che non saranno fischiate tanto che staranno lì. E se talvolta le guardo o le rileggo, mi posso illudere e supporre che siano buone. E la illusione è una dolce cosa!

Non mi scorderò mai della impressione che ebbi a Milano la sera di una prima rappresentazione. Dopo le tante emozioni provate alla lettura, alle prove, ecc., giunge la sera della recita, vado in teatro quando l'or-

chestra comincia a suonare e sento.... il *Miserere* del *Trovatore.*

Mi parve un *De profundis* addirittura e non l'ho mai potuto dimenticare.

ENRICO MONTECORBOLI.

Ludovico Muratori

Roma, 15 luglio 1887.

Egregio collega,

« Come si fa una commedia » Ella mi chiede? Ma Ella ben lo sa, perchè ne scrisse parecchie ed applaudite : *e a chi non lo disse natura, non lo direbbero cento Ateni e cento Rome.* Infatti Aristotile sentenzia che « la commedia è imitazione dei peggiori, non perchè scellerati, ma perchè ridicoli. ». E Orazio vuole « che l'autore si proponga per esemplare i costumi e l'umana vita. » Nell'aule dell'Università io non ho raccolto che questo consiglio : studiate Terenzio.

I libri ed i professori insegnano ad improvvisare un discorso, a difendere una causa, a compilare un'istoria ; ma nè libri nè professori son mai riusciti a particolareggiare come s'abbia a tessere una commedia ; chè anzi gli uni e gli altri, quando trattano di teatro, divengono piccini piccini, e cercano passarsene con poche parole di definizioni e di erudizione. E gran parte di coloro che dalle cattedre dei giornali si fan maestri d'arte drammatica, sono proprio di quelli che non hanno mai potuto neppur comprendere come si arrivino a connet-

tere gli atti e le scene, magari d'una commediaccia che si regga sui trampoli tra gli applausi ed i fischi.

Dove dunque ricavare qualche insegnamento?

Percorrendo a galoppo la strada che ha fatto la commedia, vedo Aristofane far la satira politica de' suoi tempi; Menandro filosofeggiare sui costumi privati; Plauto disegnar la caricatura dei tipi più ridicoli; Terenzio saccheggiare i Greci, e, lasciato da banda l'ibridismo delle sacre rappresentazioni, vedo i cinquecentisti alla lor volta saccheggiar Terenzio. Goldoni venne, e la luce fu fatta: i costumi italiani con arte italiana vennero alfine rappresentati sulla scena; egli illustrò il precetto d'Orazio, prese per esemplare i costumi e la umana vita.

Questo dunque io credo s'abbia ciascuno a prefiggere nello scrivere una commedia: esser veri, esser del nostro tempo, esser del nostro paese; e sceglier questo vero con buon gusto che riesca piacevole, e, potendo, anche istruttivo. Ma il vero non sempre si prende direttamente dal vero, talvolta si prende sugli studi che altri vi ha fatto; talvolta si cerca nella propria mente il verosimile, che può darsi per vero. E prendendo ad esempio i più grandi scrittori contemporanei della Francia, io ritengo che Augier cerchi i suoi soggetti nella vita, Dumas nelle speculazioni filosofiche, Sardou nei libri altrui. Infatti di quest'ultimo grand'*effettista* trovo che, per le *Zampe di mosche*, si è ispirato nell'*Istorie Straordinarie* di Poe; nella *Famiglia Benoiton* ha preso caratteri e dialogo dal romanzo *La Quarantina* di De Bernard; la pietra fondamentale della *Fedora* è sottratta al *Dramma di via della Pace* del Belot; la *Fernanda* è cavata da una novella di Diderot; la *Serafina* arieggia il *Marito in campagna*, e il *Divor-*

ziamo la commedia *Cesare sciogli il cane*; dell'*Odetta* molti si disputano la paternità, e lo *Zio Sam* diede luogo ad un processo di plagio.

E che per ciò? Shakespeare attinse dai nostri novellieri parecchi argomenti, e dobbiamo tenercene onorati. Se il gran tragico inglese avesse temuto di por la mano sul Giraldi e sul Bandello, non avremmo nè *Otello*, nè *Giulietta e Romeo*, nè *i due Gentiluomini di Verona*. Nella repubblica delle lettere, chi prende per far peggio è ladro: chi prende per far meglio, è uomo di genio.

Un buon argomento può venire in mente a chiunque, ma dove si richiede l'arte dell'autore drammatico è nel saper (dentro quei limiti di verosimiglianza che concedono le convenzioni teatrali) svolger la favola in modo che interessi, trovandovi quei punti di contrasto che facciano scattar l'effetto, e che si arrivi alla soluzione in un modo possibile e soddisfacente. La giusta misura degli atti, delle scene, la facilità del dialogo, sono cose che non s'insegnano, ma si sentono; e taluni le sentono per intuizione, altri l'acquistano per pratica, altri non le comprendono mai. Per entrare in tutti questi particolari in una lettera, bisognerebbe fosse lunga come quella ai Pisani, e qualche umor beffardo potrebbe cantar con Pindaro:

> Ma stolto è ben colui
> Che ignora il calle e vuol mostrarlo altrui.

Ella mi chiede ancora come faccia io a comporre una commedia. Io ho tentato scriverne fin da quando ebbi l'uso della ragione, quasi per istinto, come l'uccello canta ed il castoro fabbrica, senza apprender nulla

nè dai libri nè dalle scuole, senza far leggere ad amici senza consigliarmi con alcuno, non riconoscendo mai altro giudice nelle cose teatrali, che il pubblico severo e spassionato pel quale si scrive; e dagli errori e dai successi dei miei primi componimenti ho dedotto le regole che mi han guidato negli altri. Così ho portato a termine cinquantatrè produzioni teatrali, delle quali trentanove soltanto lascio rappresentare, e fra quelle che si recitano tuttavia, talune contano dieci, venti, e perfino trentatrè anni di vita.

Egregio amico, non ci voleva meno d'un suo cortese invito per farmi uscir dal mio riserbo e parlar di me e dei miei studi.

Mi ritenga sempre pieno di stima

Ludovico Muratori.

Torino, 23 luglio 1887.

Caro Costetti,

Sai ch'è molto curiosa la tua domanda: « Come si fa una commedia? »

Se un altro mi indirizzasse una simile interrogazione *suggestiva*, potrei forse supporre che mi si volesse rubare il *segreto del mestiere:* ma tu pure lo sei *del mestiere...* Quindi non voglio supporre altro che un capriccio da parte tua.

Ed eccomi, per quel poco che so e posso, a soddisfare anche il tuo capriccio.

Veramente la *ricetta sicura* per fare una commedia credo non si trovi peranco scritta in verun libro; come pure ritengo che finora non siasi trovato un alchimista così abile da comporne gli indispensabili *ingredienti*, poichè questi stanno nascosti nelle pieghe del cuore, e nelle cellule del cervello.

Però, l'operazione *materiale* non è punto difficile per sè stessa: un quadernetto bianco, inchiostro nero, penna di ferro... o d'oca; e avanti, di scena in scena, fintantochè si arriva all'ultima.

Diamine! la cosa è semplicissima: e tu pare l'avrai provato e toccato con mano.

Certo che s' incontrano per via di molti intoppi, e non sempre la faccenda corre così liscia come pare da bel principio.

Io, per esempio, che ne ho già fatte parecchie (oltre a un *centinaio*, figurati! e, miracolo, non sono ancor morto... di fame!), io so per prova che non tutte le commedie si fanno ad un modo, non tutte richiedono la stessa somma di lavoro, di studio e d'impegno, e, quel che più importa osservare, non tutte, come le ciambelle, vengono fuori *col buco*.

In prima linea si ha a mettere la scelta dell'*argomento*.

Se questo è buono, si procede subito bene.

Anzi, trovato un buon argomento, si può credere di essere addirittura a cavallo. - Nota, veh! per quelli che sanno starci, *a cavallo*.

Per gli altri... è sempre un altro paio di maniche.

E quando si è in groppa, non s'ha altro a fare che trottare.

Cioè, dar di mano alla penna, e lasciar che lavori l'*inspirazione*.

Ecco il primo scoglio: l'inspirazione.

Come s'andrebbe avanti bene, se questa potesse sempre procedere libera, spedita, senza le pastoie degli ipercritici, dei rivistai cervellotici, od ignoranti! — Ma tiriamo via.

Viene quindi il giusto apprezzamento del *soggetto*.

Imperciocchè, v' hanno dei soggetti che richiedono ponderazione, calcolo, studio psicologico de' caratteri, sottili accorgimenti nella distribuzione degli episodi per assicurare l'*effetto*, e questi vogliono un lungo e mi-

nuto lavorìo di tôcchi e ritôcchi, di pentimenti e rifacimenti, un vero intarsio: opera da benedettino, che assorbe anima, pazienza e tempo.

V'ha, all' opposto, un altro genere di soggetti, che vorrebbe rapidità di mosse, spigliatezza di dialogo, scene che s'incalzino, azione vibrata e stile telegrafico; ed in questi riesce sempre meglio chi ha la mano più lesta e più sicura.

Il difficile sta dunque, secondo il mio modestissimo parere, nel saper valutare con giusta proporzione e misura la gravità o leggerezza del soggetto; e guai a chi scambia l'un per l'altro.

Non parlo del modo di plasmare, *sentire*, e far *vivi* i diversi caratteri; perchè, figurati quanto dovrei andar per le lunghe, se pur me ne sentissi la lena!

E, per la stessa ragione, non ti parlo di tutto il resto, e conchiudo dicendo che: chiunque *può* fare una commedia, purchè *sappia* farla.

Regole fisse non ce ne furono mai, nè mai ce ne saranno.

È questione di gusto, di sentimento, di passione, e, più che altro, di eccezionale *intuizione*.

Quanto al far presto, o adagio, tutto dipende dall'attitudine dell'ingegno di chi scrive. L'importante è che si faccia *bene*, e si ottenga l'*effetto* agognato.

— È presto detto, n'è vero, far bene?

Ma vammela un po' a stanar fuori, in mezzo alle tante che si scombiccherano tuttodì, una commedia veramente buona!

Ecco il *busillis*.

Il Giusti diceva:

> A fare un libro è meno che niente,
> Se il libro fatto non rifà la gente.

E altrettanto dovrebbe dirsi dei componimenti teatrali.

Tutti ci si provano, ma quanti riescono?

Però, un criterio qualunque ci dovrebbe pure essere per giudicare, almeno sommariamente, se una commedia sia buona o cattiva, mentre la si scrive?..

Ecco, per conto mio, e per esperimenti fatti in un più o meno lungo tirocinio, mi sono convinto di questo:

Che, per andar certi di fare qualche cosa di buono, bisogna *aver la febbre.*

Quando uno scrive *colla febbre*, è sulla buona strada.

È questo un criterio che non falla: se c'è *febbre*, qualche cosa di *buono* vien fuori dicerto.

Ma se non c' è *febbre*, ahi! gli è troppo facile addormentarsi, e.... addormentare!

La quale disgrazia a te non è mai toccata, lo so. Ma l' umile sottoscritto, nella sua modesta cerchia, non può dire altrettanto, pur troppo!

Del resto chi fa, falla. Ed io che ho fatto molto — forse troppo — puoi bene immaginarti i granciporri che devo aver preso.

Che farci? Oramai mi sento invecchiato nell'errore: il che non mi toglie il ruzzo, a certi lunghi intervalli, di fare ancora a fidanza con quel caro *Orbetto*, che, lo confesso, mi ha sempre, o quasi, trattato meglio di quel che meritavo.

E qui, più non sapendo che cosa aggiungere d'altro al tuo capriccioso argomento, fo punto.

Tienti per te questa chiacchierata, e ricordati qualche volta del

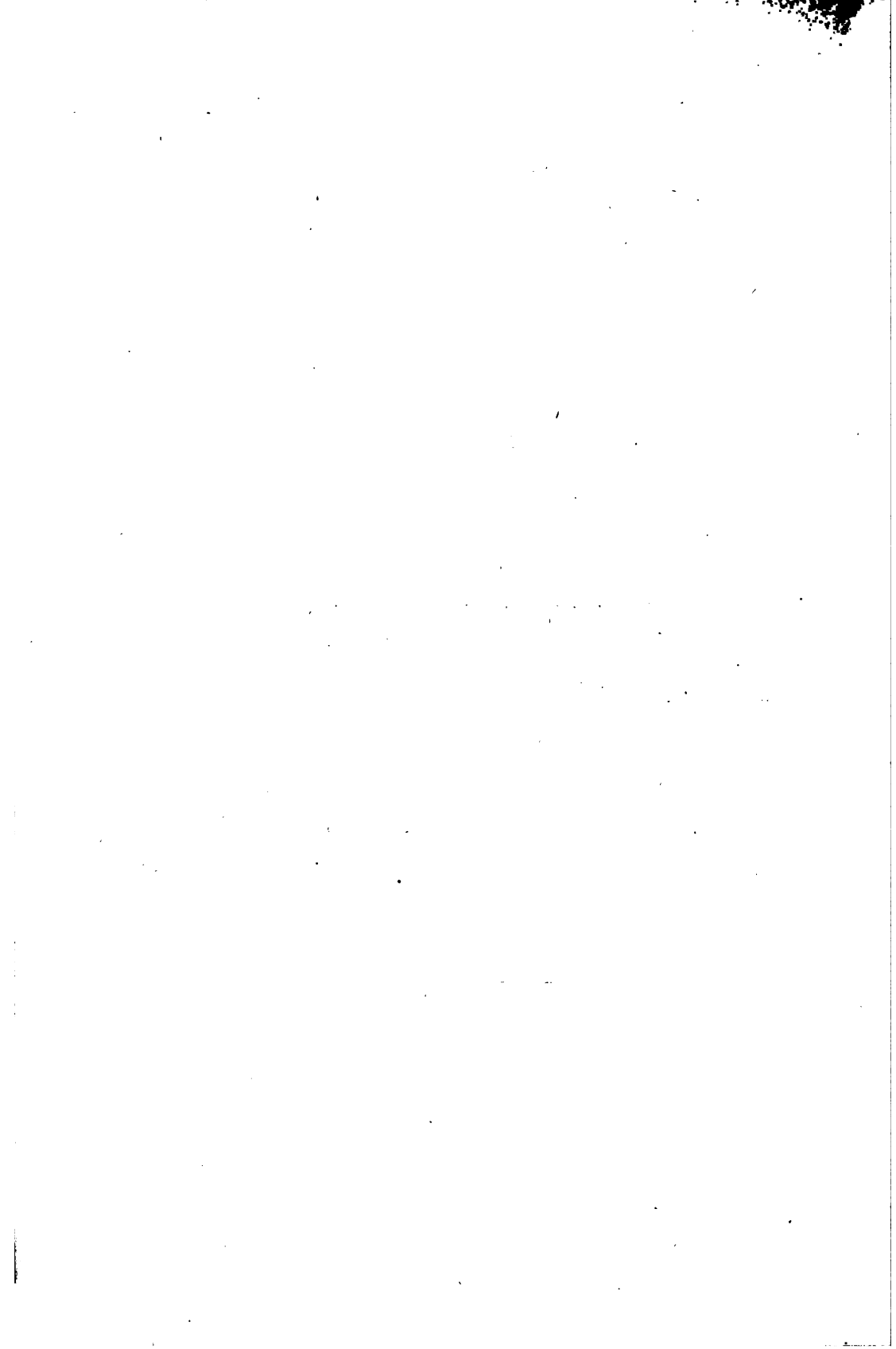
Tutto tuo

LUIGI PIETRACQUA.

Roma, 21 luglio 1887.

Caro Costetti,

Per fare « *un civet il faut d'abord un lièvre!...* »
Ecco la risposta sola che io posso dare alla tua gentilissima lettera, con poche parole ma grandissima riconoscenza.

Sempre tuo
LUIGI SUNER.

Achille Torelli

Caro Giuseppe,

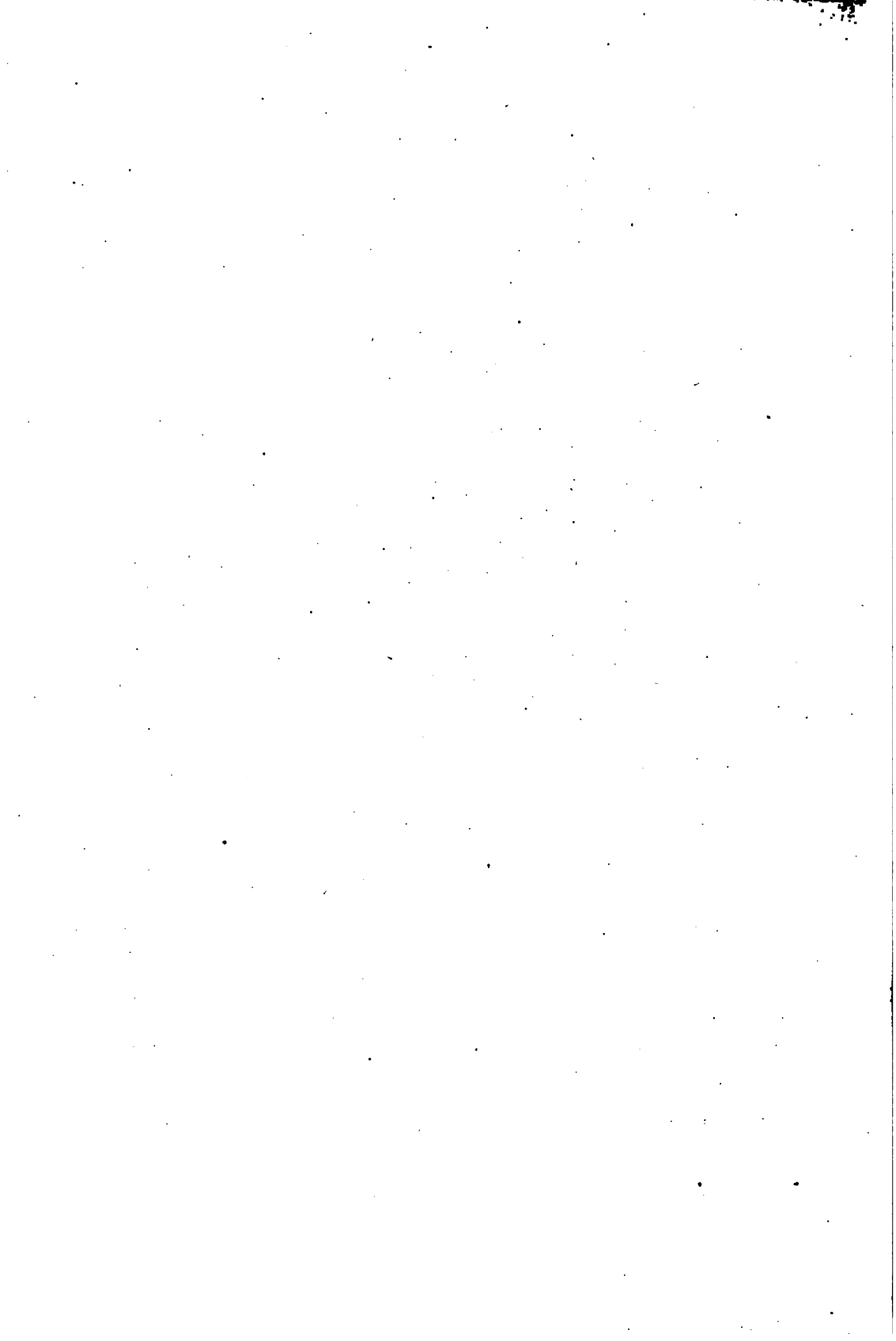
Come faccio una commedia? — Non lo so! — Potrei eludere la domanda e dirti che quando voglio scriverne una, la chiamo; spesso non viene, e viene un'altra cosa, perchè *Deus ludit in orbe*, scherza nell'universo, massime coi poeti; ma tu insisti e pretendi anche *una risposta lunga:* per lunga figurati! niente di più facile! ma ti assicuro che non so risponderti. — E tu mi riscrivi, credendo che la mia sia cattiva volontà... Sai quel predicatore, che dovea fare il panegirico di San Giuseppe? — Giuseppe, disse, era falegname e avrà fatto qualche confessionale; parliamo dunque della confessione. — M'interroghi su quel che faccia il poeta? — Or bene: il poeta contiene il critico, e lo sorpassa; parlerò dunque di quello che fa il critico. — Bella risposta! — Ma se la vuoi, aspettala; ma bada! rimonterò a principii così fuori di moda, così astratti e sbalorditoi, che... mi farò canzonare anche quando saprò esporli a dovere.

Il tuo

ACHILLE TORELLI.

N.B. Ragione di salute e lutti di famiglia hanno impedito ad Achille Torelli di compiere la sua promessa.

C.

Giuseppe Costetti

CONCLUSIONE

—

La prima cosa, ringrazio i miei buoni e bravi colleghi ed amici, della franca e cordiale compiacenza con cui hanno risposto, senza tanti complimenti, alla mia circolare.

Nè i lunghi anni trascorsi, nè le rispettive distanze dei luoghi in cui il capriccio della sorte ci ha sbalestrati, hanno potuto affievolire in noi quella fraternità serena che ci guidò sempre, dal buon tempo della fiorente gioventù e delle balde speranze, alle noie e ai disinganni dell'oggi.

Adesso, tocca a me. — Mi spiegherò presto.

Come si fa una commedia? Mi par già di vedere il sogghigno di quelle brave e risolute persone che tumultuarono, quasi ad ogni momento, nella prima ed ultima rappresentazione della *Moglie*

di Caino. Si rassicurino. Poichè un Ferrari, un Bersezio, un Castelvecchio e quasi tutti gli altri hanno dichiarato di non sapere come si faccia a fare una commedia, si figurino quelle amabili persone più sopra ricordate, se m'arrogherò d'insegnarlo io!

Come faccio io a scriverla? Ecco. Avrò torto, ma io non mi metto a ideare una commedia se non vi sono tratto per i capelli da uno scopo che a me sembri elevato, e alla dimostrazione del quale la commedia possa essere rivolta. Nel *Figlio di famiglia*, il culto agli affetti domestici; nel *Dovere*, la integrità eroica del magistrato; negli *Intolleranti*, la libertà di coscienza; nella stessa fischiatissima *Moglie di Caino*, l'arte idealizzata nel vero, nel *Dramma alla finestra*, il sentimento dell'onore; nelle *Mummie*, nei *Dissoluti gelosi*, in *Solita Storia* la derisione alla secchezza del cuore, alla scostumatezza, all'adulterio.

Poi, costruisco mentalmente il fatto. Ci penso spesso, dapertutto, ma non mi ci ostino. Se viene, s'accomodi; se non viene, faccia il piacer suo. Talora, a un tratto, mi s'aggruppano nella mente i capisaldi dell'azione, e veggo questa già più che abbozzata: nel grande compiacimento che ne provo, come di cosa fatta, mi pare di aver diritto a riposarmi, e lascio di pensarci. E

ho avuto a pentirmi spesso di questa fatua poltroneria, perchè mi è accaduto che, tornandoci su con la mente, tutte le immaginate combinazioni mi si sono scolorate e dileguate, ed io sono caduto in un profondo scoraggiamento. La mia povera commedia s'allontanava, decomponendosi e svanendo in una cortina di nebbia folta e uggiosa come al mattino, nella campagna romana. Talora accade che non mi ritorna più, e felicissima notte; tanto di guadagnato per tutti. Ma talora anche, senza cercarla, all'improvviso, rieccomela innanzi più netta, più precisa, più disegnata di prima.

Allora cesso dal lavorìo esclusivo della mente, e comincio quello della costruzione.

I personaggi, benchè ne abbia già in testa i caratteri e persino i nomi, non li traccio sulla carta in lista come il Ferrari ed altri dicon di fare. Sui primi fogli traccio invece, salvo a lacerarli e a riscriverli, una specie di tela, ossia alto alto, una sceneggiatura: ma nessuno vi ci si raccapezzerebbe. Sono segni convenzionali che intendo io solo; le scene vi sono indicate da una parola che mi richiama alla memoria quei tali effetti, e quelle tali combinazioni che ho in mente. Chi leggesse quelle mie tracce, le prenderebbe per i ricordi di un matto. Quando mi pare che il più della commedia sia formato, perdo la pa-

zienza e comincio il dialogo, sgocciolando giù dalla penna tutto ciò che lì per lì mi viene in mente di far dire, e di far fare ai personaggi e così vado in fondo alla commedia, spesso mutando per via tutto l'ordine della tela che m'ero proposto.

Dopo questa prima tirata giù, passati alcuni giorni, tenendomi innanzi lo scartafaccio, torno a scrivere tutto il dialogo levando ciò che mi ci pare di superfluo, di inopportuno, di sconveniente; addrizzando le gambe ai caratteri, lumeggiando gli effetti, e riducendo il tutto alla giusta misura così nella mole come nel colorito. Per solito, dopo questa seconda operazione mi pare che la commedia sia finita e quasi sempre, scritta la parola *fine*, mi pare una gran bella cosa.

Dopo un paio di settimane, rileggo. O la delusione è completa, e riconosco la birbonata; o dura la buona impressione di prima. Nel primo caso, metto a dormire: nel secondo, mi adagio voluttuosamente nel pensiero di poter rialzare le sorti del teatro nazionale. È avvenuto che le reiette, poi rappresentate, piacessero: che le più ripulite, rivedute e corrette fossero poi ributtate, senza tanti complimenti, dal pubblico molto rispettabile, e pochissimo rispettoso.

Talvolta alla prima e alla seconda operazione faccio seguire una terza, che chiamerò di per-

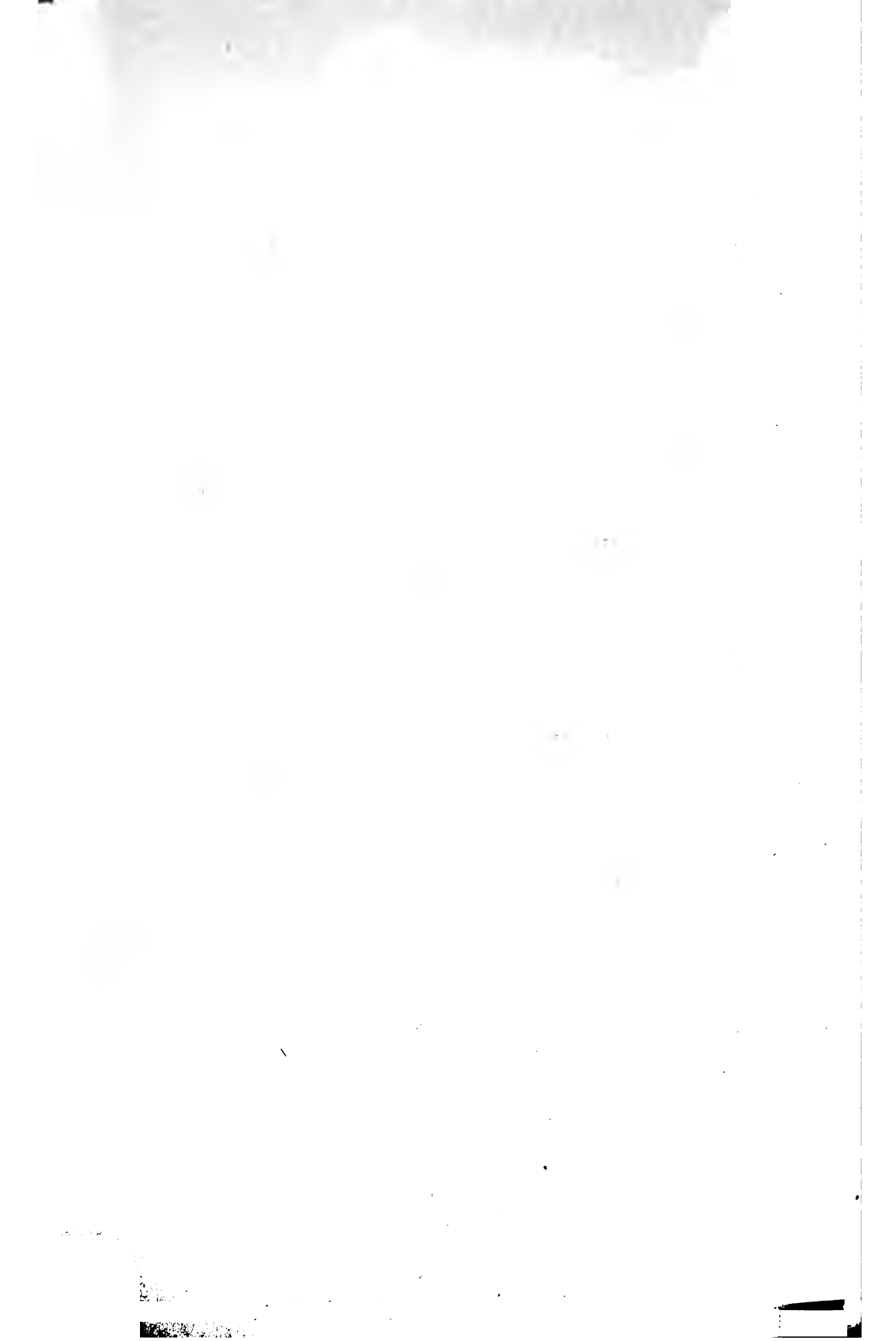
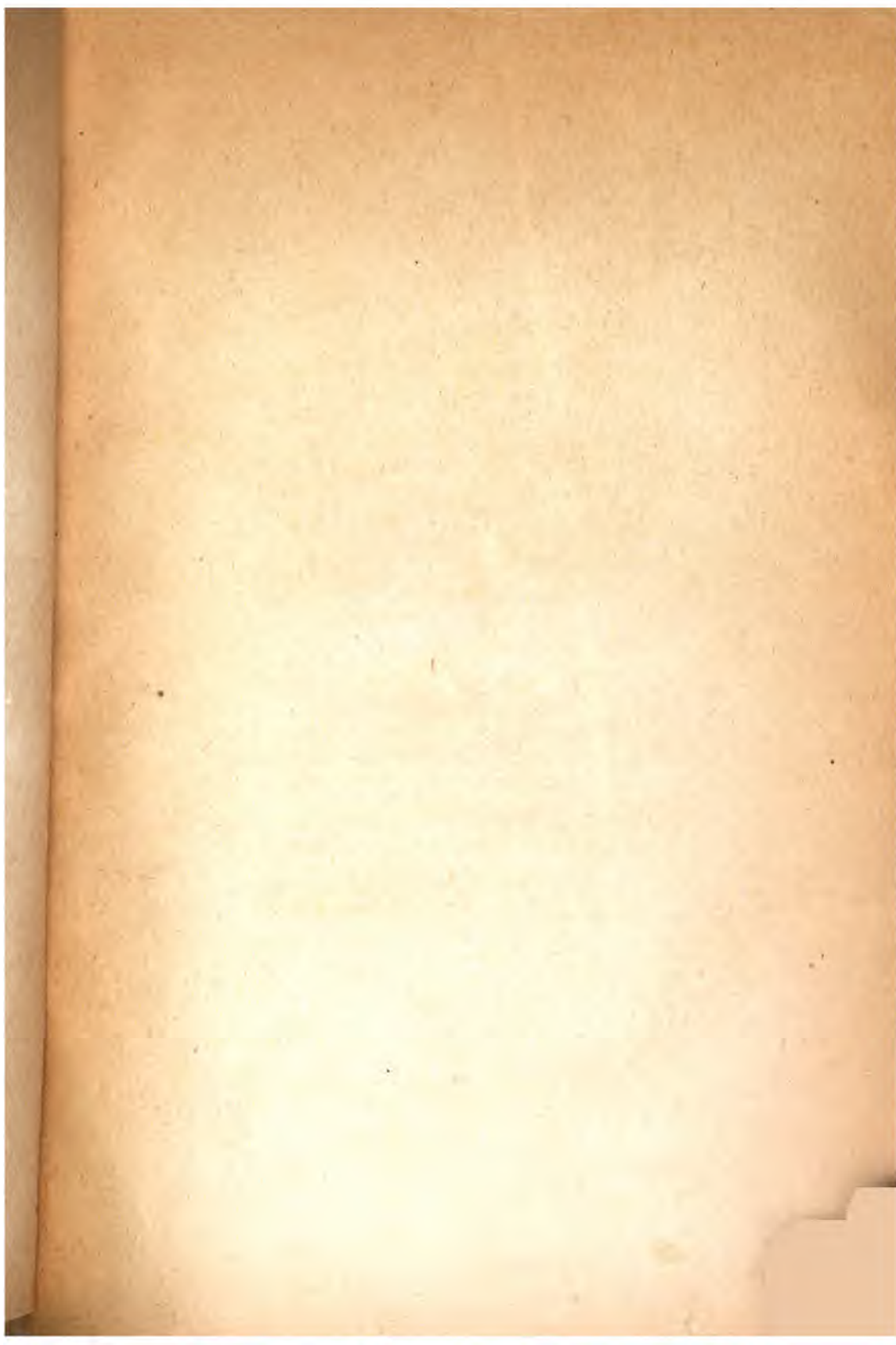
fezionamento. Stringo inesorabilmente il dialogo a più d'efficacia, avvivo le celie, do una strigliata severa e scrupolosa alla lingua, limo, lustro, metto il pezzo a pulimento.

Talora, in questa operazione, mi sembra di levar scoria, e di incastonar gemme.

Data così l'ultima mano al sognato capolavoro, lo fo copiare, meno i personaggi e il titolo, i quali mi diletto straordinariamente a scrivere io, con certe pretese al gotico e allo stampatello, da far inorridire un professore di calligrafia.

Un'altra mia stravaganza, le copertine a colori ond'io raccolgo il mio parto. Per lo più, sono a pagliette d'oro scintillanti su lacca nera o bleu. Mi costano un orrore, e ho notato che servono ad ispirare una certa diffidenza ai lettori, e una avversione assoluta ai capocomici.

La sorte dei componimenti fatti con le due sole prime operazioni, e con copertine bianche o semplici, è stata varia sul teatro: ora buona ora cattiva, ora così così. Ma la sorte di quelle fatte anche con la terza operazione e ricoperte con fogli a base di oro e lacca, fu sempre una: eccessivamente fischiate.

G. Costetti.

I PREMI DEL « FRACASSA »

Chi non è abbonato al *Capitan Fracassa* e desidera di prendere l'abbonamento, chi è già abbonato e intende rinnovare, al termine della scadenza, la sua associazione, abbia presente che il *Capitan Fracassa* ha stabilito i seguenti premi assolutamente *gratis*, per i suoi abbonati:

Per gli abbonati d'un anno (lire 20), a scelta uno di questi tre premi:

a) Il libro delle prefazioni di Giosuè Carducci;
b) Il libro delle confessioni di G. Costetti.
c) I tre volumi della *Biblioteca musicale* del *Capitan Fracassa*, edita appositamente per noi dalla casa Ricordi.

Per gli abbonati d'un semestre (lire 10), a scelta: due volumi che sceglie nei tre della *Biblioteca musicale*, che sono: *Danze degli Strauss*, *Arie antiche*, raccolte dal maestro Parisotti e *Melodie* di Schumann.

Per gli abbonati d'un trimestre (lire 5), a scelta, uno dei tre volumi della *Biblioteca musicale*.

L'abbonato a un trimestre, dovrà far sapere quale dei tre volumi della *Biblioteca musicale* intende ricevere.